



Das phantastische Mittelalter

Jurgis
Baltrušaitis

Allstein

Jurgis Baltrušaitis · Das phantastische Mittelalter



Jurgis Baltrušaitis

Das phantastische Mittelalter

Antike und exotische
Elemente der Kunst der Gotik

Propyläen

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 13

Kapitel I Gotische Gryllen 17

1. AUS DER KOMBINATION VERSCHIEDENER KÖPFE GEBILDETE UNGEHEUER. Der Kopf mit Beinen. Mehrere Köpfe und Gesichter an verschiedenen Körperteilen. 17

2. ANTIKE GRYLLEN. Griechisch-römische Glyptik mit Darstellungen von kopflosen und rumpfgesichtigen Göttern, vielköpfigen Genien. Persische und skythische Kopftrauben, sardische Skarabeen, Helme mit Tiermasken und zoomorphe Helmzierden. 27

3. ANTIKE GEMMEN IM MITTELALTER. In der vorromanischen Goldschmiedekunst. Wiederaufleben karolingischer Vorlieben in der zweiten Hälfte des 12. und im 13. Jahrhundert. Antike Siegel. Legende der Edelsteine. In Gemmen geschnittene Gryllen. Die von Matthaeus Parisiensis gezeichnete Kamee. 38

4. KOPFLOSE UND VIELKÖPFIGE GÖTTER IM MITTELALTER. In der Legende. In der Hölle und in den Allegorien. Das doppelte Gorgoneion in anglo-normannischen Illustrationen zur Apokalypse. Gotische Helme. 45

5. DIE GRYLLEN DES AUSGEHENDEN MITTELALTERS. Zerstückelung. Neues Leben. Hieronymus Bosch, ein Meister der Gryllen. 64

Kapitel II

Wunderlichkeiten von antiken Siegeln und Münzen 75

1. WUNDERLICHKEITEN VON SIEGELN. Das Tier aus dem Schneckenhaus und Venus purpurissa: das allerlei Tiere hervorbringende Schneckenhaus im Mittelalter. Das fliegende Schiff und das Fischboot. 75
2. ANTIKE MÜNZEN. TRIEDER. Die kapitolinische Wölfin. Rolle der Numismatik bei der Übermittlung von Themen. Die gemalte Medaille. Der »zweibeinige Vierbeiner« von gallischen und keltischen Münzen. 89

Kapitel III

Islamische Ornamente und Rahmen 101

1. DIE ISLAMISCHE WELT WÄHREND DES GOTISCHEN MITTELALTERS. Die arabische Wissenschaft. Der Geschmack an »sarazenischen« Kuriositäten; Sammlungen, Fälschungen. 101
2. ABSTRAKTE SCHMUCKFORMEN. Das kufische Ornament. 112
3. PHANTASTISCHE VEGETATION. Das gotische »Rümi«. Die orientalische halbe Palmette und die Flora der Handschriften des 13. und des 14. Jahrhunderts. Die Fransen. 122
4. RAHMEN. Orientalische Medaillons. Vielpass-Medaillons, das Vierblatt im Quadrat. Fatimidische Deckenbalken. Gewebe. Arabesken der Renaissance. 127

Kapitel IV Phantastische Arabesken 134

1. WIEDERKEHR DER HIERATISCHEN UNGEHEUER. 134
2. VERWANDLUNG DER ARABISCHEN ORNAMENTE. Das lebende Geflecht. Zoomorphes »Rūmī«. Gliederlose Tiere. 137
3. LAUBWERK MIT KÖPFEN UND HALBFIGUREN. Im Morgenland. Im Abendland. Menschen ohne Beine. Anthropomorphes »Neschi«. 141
4. DER WAKWAK. Der Busch mit Köpfen. Zoomorphe und sprechende Pflanzen in islamischen Legenden und Bildern. Abendländische Metamorphosen: Der Lebensbaum mit Köpfen. Dessen Vorkommen im Rheinland. Orientalische Fabeln in der mittelalterlichen Botanik. Der Baum der Sonne und des Mondes. Der heraldische Baum des Bösen. Der alchimistische Baum. Die Wurzel Jesse und der Baum des Widerstreits in der Seele. 151
5. FERNERE ORIENTALISCHE RARITÄTEN. Mondgesichter. Kampf mit dem eigenen Schwanz. Verquickungen: Hasen, Fische, Pferde, Menschen, Affen, die den einen oder anderen Körperteil miteinander teilen müssen. 174
6. DER »MUDHAHHIB« UND DER GOTISCHE ILLUMINIST. 187

Kapitel V Fledermausflügel und chinesische Dämonen 192

1. FLEDERMAUSFLÜGEL UND DRACHENKÄMME IM MITTELALTER. Romanische Dämonen ohne Flügel oder mit Engelsflügeln. Auftauchen der Fledermausflügel und gezackten Kämmen im 13. Jahrhundert: Menschen, Drachen, Ungeheuer, Reiter. Der fliegende Mensch Leonardo da Vincis. 192
2. FLEDERMAUSFLÜGEL UND FERNÖSTLICHE DÄMONEN. Yin-lung. Geflügelte Menschen. Die Hölle von Li Lung-mien. Der Donner-Gott, Lei Kong. Abendländische Identitäten: Dämon mit weiblichen Brüsten, Baum-Dämon, Dämon mit Elefantenrüssel, Einhorn-Dämon mit großen Ohren, hundsköpfiger Dämon. Tang-Rüstungen. 200

3. DER FERNE OSTEN UND DER WESTEN DER ALTEN WELT. Mongolische Eroberungen. Gesandte und Kundschafter. Das franziskanische Jahrhundert in China. Tartarica. Handel: Stoffe, Porzellan. Moden: Das Hennin mit Hörnern und das zuckerhutförmige Hennin. Chinesen und Mongolen in abendländischer Darstellung. 217

4. DER RUHM DER FERNÖSTLICHEN MALEREI UND DIE SCHRECKEN FERNÖSTLICHER TEUFELI IM WESTEN. Die Berichte Hethums, Marco Polos und Ibn Batutas. Guillaume Boucher fertigt Drachen für den Khan der Tataren. Der Mythos vom Antichrist aus der Mongolei im Werk des armenischen Chronisten Kirakos, bei Ricoldus de Montecroce, und bei Roger Bacon. Wie die unreinen Geister des fernen Ostens in den Westen übersiedelten. 235

Kapitel VI Fernöstliche Wunder 253

1. FERNÖSTLICHE GÖTTERGEHALTEN. Vielmarmige Gottheiten und Nagas, Schlangengötter. Die Wurzel Jesse treibt Blüten, in denen die Patriarchen und Könige aus dem Stamme Davids thronen wie Bodhisattvas. Kristallene Aureolen. Der transparente Kosmos. Der Mensch im Glas. 253

2. DAS GEHEIME LEBEN DER UNBELEBTEN NATUR. Tiergestaltige Gebirge und Felsen. Die chinesische Geomantik: Feng-Shui, der blaue Drachen und der weiße Tiger, die die Erdrinde bewohnen. Anthropomorphische und zoomorphische Landschaften in chinesischen Lehrbüchern der Malerei. Der Wirt und seine Gäste. Tiergestaltige Felsen Persiens. Chinesische Geomantik in einem gotischen Kräuterbuch. Ansichten des geheimen Lebens der unbelebten Natur im Abendland. Flecken an den Wänden in der Deutung Leonardo da Vincis und Sung-Tis. 275

3. BELEBTE TOTE DINGE. Aufstand der Dinge bei Bosch und Bruegel. Vermenschlichte Dinge und eigenwillige Gebrauchsgegenstände im fernen Osten. 290

Kapitel VII

Große buddhistische Themen 298

1. **BUDDHISTISCHE UND CHRISTLICHE VERSUCHUNGEN.** Die Versuchung des Buddha. Orientalische Legenden von den Versuchungen des heiligen Antonius. Ersetzung der Vorstellung einer langen Reihe von Versuchungen und Prüfungen des Heiligen durch das Bild des gleichzeitigen Ansturms aller Mächte der Finsternis. 298

2. **TOTENTÄNZE UND BILDER DER VERWESUNG.** Wie dem späten Mittelalter die Toten gegenwärtig waren: Liegende Tote, aufrechte Tote, tanzende Tote. Antike Larven. Die dritte und die vierte Begegnung des Bodhisattva. Wie der indische Königssohn Siddharta, den Begegnungen mit einem Kranken und mit einem Toten auf den Weg der Erleuchtung führten, nachdem er das Nirvana erlangt hatte, im Abendland unter dem Namen Sanct Josaphat als christlicher Heiliger verehrt wurde. Die Zustände des Todes im Abendland. Grabmäler. Unterredung eines Knochenmanns mit einem Mönch in Qizil und auf italienischen Fresken. Wandelnde Totengerippe, Vetâlas und Citipatis. Lamaistische Totentänze. Begegnung lamaistischer und franziskanischer Anschauungen der letzten Dinge in Peking. Die Citipatis in der Nürnberger Weltchronik. 307

3. **MANDALAS. DAS BUDDHISTISCHE MANDALA.** Das gotische Mandala. Das Rad der Seelenwanderung und dessen abendländische Wandlungen. 329

4. **DAS GOTISCHE »TSCI«.** 339

Kapitel VIII

Der orientalische Eselsrücken 342

1. **DER ESELSRÜCKEN-BOGEN IM MORGENLAND.** Die skulptierten Eselsrücken der Felsentempel in Indien und China. Eselsrücken in der islamischen und in der armenischen Architektur. 342

2. DER ESELSRÜCKEN-BOGEN IM ABENDLAND. Der Eselsrücken in England: Eselsrücken auf geschweiften Bogen, dreifache Eselsrücken. Eselsrücken in der spätgotischen Architektur: Auf Rundbogen, auf Korbhenkelbögen, flache Eselsrücken. 349

Schluß 361

Wie aus dem späten Mittelalter die frühe Neuzeit wurde, in der Leonardo da Vinci bei seinen Entwürfen für Flugmaschinen Verwendung fand für die Fledermausflügel chinesischer Teufel. 361

Anmerkungen 366

Vorbemerkung zur 2. Auflage der französischen Ausgabe, 1982

Dieses Buch war ursprünglich Teil einer viel weiter geführten Untersuchung unter dem Titel »Erweckungen und Wunder in der Kunst der Gotik«. Die antiken und exotischen Elemente dieser Kunst waren dort im Zusammenhang aller Tendenzen behandelt, die die Lust am Wunderbaren und Übernatürlichen in der Blütezeit des mittelalterlichen Realismus wieder aufleben ließen. Äußere Umstände haben bewirkt, daß die beiden Teile dieser Untersuchung (der erste wies die erwähnten Tendenzen aus der inneren Entwicklung nach, der zweite stellte die sie bestärkenden äußeren Einflüsse fest) als zwei voneinander unabhängige Werke einzeln veröffentlicht worden sind, der erste – *Réveils et prodiges, le gothique fantastique* – 1960, der zweite – *Le Moyen Age fantastique, antiquités et exotismes dans l'art gothique* – schon eher, 1955.

Dieses Buch, das damals in der von Henri Focillon herausgegebenen Reihe erschien, war bald vergriffen. Unterdessen ist aber eine italienische Ausgabe erschienen – 1973, als Taschenbuch neu aufgelegt 1977 und 1979 – und sogar, 1975, eine rumänische. Es wurde also Zeit für eine Neuauflage der französischen Ausgabe. Ich habe die Gelegenheit dieser Neuauflage wahrgenommen, den Text durchzusehen, Illustrationen und Nachweise zu vermehren. Da diese Untersuchung meines

Wissens seit ihrem ersten Erscheinen durch keine neuere überholt worden ist, entspricht sie noch immer dem letzten Stand der Frage, deren Bedeutung für die Geschichte einer großen Epoche immer offener wird.

Vorwort

Denkt man an das gotische Mittelalter, denkt man im allgemeinen an die Entdeckung der Natur und des Lebens. Nach dem Abschied von der romanischen Bilderwelt mit ihren in abstraktem oder stilisiertem Dekor wimmelnden antiken und orientalischen Wundern und Fabelwesen wandte die Kunst sich der Realität und der organischen Ordnung zu, ließ wirkliche Blumen blühen, bildete die Schönheit der lebendigen, gewachsenen Gestalt. Das Abendland kommt zu sich selbst und emanzipiert sich vom Morgenland.

Diese Vorstellung wird dem Charakter der fraglichen Entwicklung durchaus gerecht – im großen ganzen. Denn freilich zieht sie nicht alle Aspekte dieser keineswegs geradlinigen und in ihrem Lauf durch die verschiedensten Einflüsse mitbestimmten Entwicklung in Betracht. Das Mittelalter hat das Phantastische nie ganz und nie auf die Dauer verabschiedet. Es kommt im Laufe seiner Entwicklung immer wieder darauf zurück, bald um die Formen, in denen es Wunder und Fabeln zuerst gekannt, neu zu beleben, bald um durch neue Systeme des Phantastischen jenes weite Reich jenseits der Realität zu bereichern. So hat es auch den reichen Schatz antiker und exotischer Gebilde, aus dem sich seine Einbildungskraft immer wieder speiste, nie ganz vergessen.

Diesem den Künstlern der Gotik aus zeitlicher und räumlicher Ferne

überkommenen Schatz phantastischer Gebilde gilt unsere Untersuchung. Schon als noch, während des 13. Jahrhunderts, die gotische Kunst in ihrer ganzen Frische und bezaubernden Harmonie sich entfaltete, begann der Einfluß dieser Vorbilder sich geltend zu machen. Noch deutlicher trat er hervor, als in der Folgezeit einerseits das Streben nach Verfeinerung und Komplikation das natürliche Gleichgewicht zu stören begann, während andererseits die quälenden Träume, die Konvulsionen und Wirbel, die die Romanik beunruhigt hatten, wieder auftauchten. Die Renaissance der Höllen-Zyklen, die Wiederkehr der mißgebildeten Geschöpfe und Fabelwesen, die von den Rändern der Handschriften in die Architekturplastik ausschwärmten, die Wiederherstellung einer vollkommen künstlichen Welt inmitten der lebenden, erschütterten die für die erste Phase dieser Entwicklung bezeichnende Einheit der Themen und Prinzipien.¹ Die Quellen, aus denen sich von jeher die Ströme des Phantasierens und Fabulierens gespeist hatten, aus der klassischen Antike, aus dem Orient, flossen wieder.

Wie sich zeigte, als sie jetzt wieder an die Oberfläche traten, flossen sie nun reichlicher als je zuvor und von weiter her. Antike Glyptik und Münzen verbreiteten die Kenntnis antiker Formen in einem früher nie annähernd erreichten Maß. Andererseits hatte sich auch der Islam seit dem 11. Jahrhundert weiterentwickelt und bot dem Abendland andere Motive als die bereits aus früherer Zeit bekannten. Vor allem aber hatte sich das Morgenland plötzlich bis nach China hin erweitert, und Einflüsse aus dem Reich der Mitte begannen, die fernere Entwicklung mehrerer großer Kulturen mitzubestimmen. Das Mittelalter zog aus diesen neuen Kontakten neue Kräfte und entfaltete sich jetzt in weiterem Rahmen. Die Fähigkeit der Kultur des abendländischen Mittelalters, Fremdes zu assimilieren, ohne sich selbst zu verlieren, ist ein bezeichnender Zug des eigentümlichen Genius dieser Epoche. Die Tatsache, daß sie eine ganze Reihe heterogener Elemente aufgenommen hat, läßt sie nur um so geheimnisvoller und vollständiger erscheinen. Das Abendland fand in der Gotik sich selbst, ohne sich aus dem Weltverkehr auszuschließen, und es erneuerte sich aus alten Quellen.

Die hier zu untersuchenden antiken und exotischen Vorstellungen, die die abendländische Kunst jener Zeit bereichert haben, betreffen sämtlich die übernatürliche Welt. Sie haben sich in verschiedenster Hinsicht geltend gemacht. Allen gemeinsam ist jedoch der phantastische Irrealismus, zu dem sie schon ihre Herkunft aus räumlicher und zeitlicher Ferne prädestiniert. Wenn wir uns hier erlauben, von antiken und orientalischen Einflüssen sozusagen im gleichen Atemzug zu handeln, so weil das Mittelalter selbst zwischen dem ihm zeitlich und dem ihm räumlich Entlegenen oft kaum unterschieden hat. Denkmäler der klassischen Antike findet man dementsprechend in der mittelalterlichen Literatur nicht selten als »sarazenisch« bezeichnet. »Sarazenisch« war alles Ungewöhnliche, Fremdartige, kurzum alles Unchristliche.² Wir haben aus der Fülle derartiger »sarazenischer« Elemente der gotischen Kunst die bezeichnendsten ausgewählt, unsere Darstellung bietet also keine umfassende Übersicht. Dennoch sollte ihr zu entnehmen sein, daß zu allen Zeiten die mittelalterliche Kultur doppelgesichtig war und daß selbst zu Zeiten, in denen sich die bildende Kunst des Mittelalters andächtig der Realität zuwandte, sie stets an fern über die Realität hinaus liegenden chimärischen Regionen interessiert blieb. Eben das kennzeichnet die Universalität der Epoche.

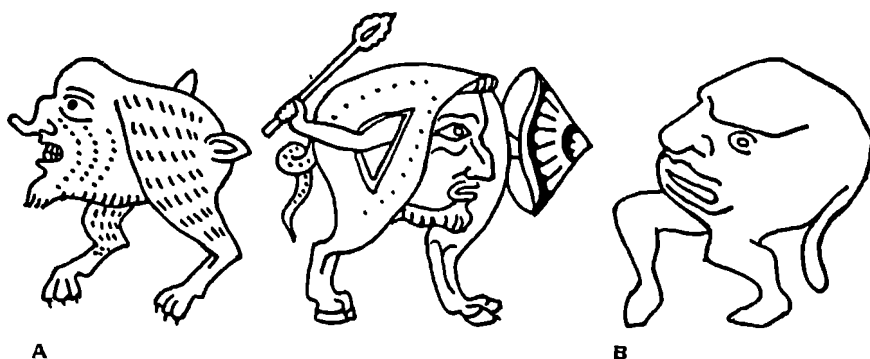
Kapitel I

Gotische Gryllen

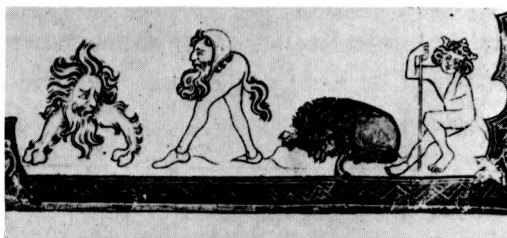
1. AUS DER KOMBINATION VERSCHIEDENER KÖPFE GEBILDETE UNGEHEUER. Der Kopf mit Beinen. Mehrere Köpfe und Gesichter an verschiedenen Körperteilen.

Doppelgesichtig zeigt sich uns schon die griechisch-römische Antike: Auf der einen Seite finden wir eine Götter- und Menschenwelt, in der sich heroisch und edel organisches Leben kraftvoll entfaltet – auf der anderen eine Welt phantastischer Wesen von ungewisser, oft sehr exotischer Herkunft und heterogener Beschaffenheit. Doch so unterschiedlich und mannigfaltig die einzelnen Aspekte jener Zeit auch anmuten, sie sind Bestandteile eines vollständigen, in sich geschlossenen Universums.

Die wechselnden Interessen der Nachwelt haben sich bald der einen, bald der anderen Seite des antiken Universums zugewandt. Das Mittelalter verlor zwar niemals die Bindung an seine antiken Ursprünge, es war aber abwechselnd mal der einen, mal der anderen Hälfte jenes Doppelgesichts zugetan.¹ Während seiner »klassischen« Perioden suchte es bei der Antike die Grundlagen einer Harmonie, ein Bild des Menschen. In Zeiten aber, in denen diese Harmonie ins Schwanken geriet, wenn die Unruhe der Formen und Übermacht der Geister



1. Köpfe mit Beinen. A. Deckengemälde, um 1220, Metz, Museum. B. Relief des Chorgestühls der Kirche zu Lynn, um 1415.



2. Köpfe mit Beinen. Links: Miniatur, um 1280, Cambridge, Fitzwilliam Museum. Rechts: Psalter, Anfang des 14. Jh., London, Lambeth Palace.

Phantasie und Einbildungskraft entfesselten, lieferte die Antike den Künstlern des Mittelalters die Vorbilder zu Ungeheuern und bedrohlichen Bestien; selbst die Götter des Olymp zeigten sich ihnen dann von einer schreckenerregenden Seite, ungeheuerlich auch sie.

Bereits die Romanik hatte die Antike vor allem von dieser Seite aufgefaßt.² Im 13. Jahrhundert erwachte das Interesse an ihr von neuem und nahm zu, je weiter sich der gotische Klassizismus zersetzte. Abermals verdrängte die monströse Antike die humanistische. Die moralisierende Mythologie denaturierte.³ Selbst das Bild der himmlischen Sphären bevölkerte sich jetzt mit den durch die Araber zu neuem Leben erweckten und orientalisierten zoomorphen Sternbildern. In einer Un-

tersuchung über die christliche Kosmographie⁴ habe ich gezeigt, wie die vom mittelalterlichen Abendland übernommenen Themen des Tierkreises, der Windrose, der hellenistischen Planisphären⁵ im Laufe der Zeit ihren Gehalt wechselten und nach dem 13. Jahrhundert, mit symbolischen Figuren überladen, in ganz neue Zusammenhänge eintraten. Der Islam trug zu dieser Entwicklung bedeutend bei, doch hat man im Abendland auch unmittelbar auf die Antike zurückgegriffen. So belebte jetzt eine Reihe noch während des 12. Jahrhunderts unbekannter oder kaum bekannter seltsamer Geschöpfe die gotische Bilderwelt, und namentlich jene Spielart von Monstren, die man aus Köpfen gebildet sieht.

Das einfachste dieser Ungeheuer hat statt des Körpers nur ein Gesicht. Solchen begegnet man zu Metz in einem bereits um 1220⁶ entstandenen Deckengemälde, wo unter anderen phantastischen Wesen zwei zu sehen sind, die ganz aus einem menschlichen Kopf bestehen, der, ohne Brust



3. Kopf mit Beinen. Die Öffnung des Vierten Siegels. Anglo-normannische Apokalypse-Handschrift, Anfang des 14. Jh. Toulouse, Bibliothèque.



4. Kopf mit Beinen. Die Öffnung des Vierten Siegels. Deutsche Apokalypse-Handschrift, 14. Jh., Dresden, Landesbibliothek, Sign. A 177, fol. 23.

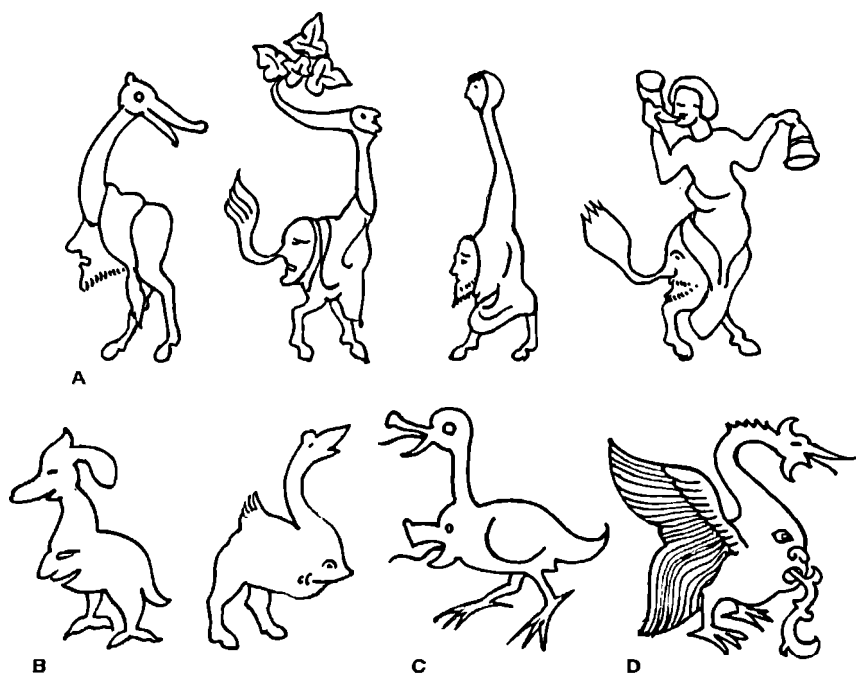
oder Bauch, unvermittelt auf Tierfüßen ruht. Das eine, seine Füße sind Hufe, trägt einen Ringelschwanz im Nacken, und statt der Ohren sind ihm zwei Arme gewachsen, die Speer und Schild schwingen. Des anderen Hinterkopf, als Hinterviertel des Tiers gebildet, auf dessen Pfoten das bärtige Gesicht mit gebleckten Zähnen durchs Leben geht, bietet sich also, da nicht mit Armen, aber trotz der vorgenommenen Verwandlung mit zwei spitzen Ohren versehen, recht eigentlich als »Arsch mit Ohren« dar. Trotz ihrer anatomischen Kümmerlichkeit sind die beiden Geschöpfe von erschreckender Lebendigkeit (Abb. 1). Andere dermaßen völlig auf ihre Köpfe reduzierte Menschen oder besser: Unmenschen findet man dargestellt auf einem Mosaikboden in Gournay⁷ (14. Jahrhundert). In Hereford⁸ (1380) und in Lynn⁹ (um 1415) treiben weitere Angehörige dieser Sippe in der Schnitzerei des Chorgestühls ihr Wesen. Häufig schmücken ihre Bilder die Ränder der Handschriften. Ein heute im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge aufbewahrtes Einzelblatt (um 1280)¹⁰ zeigt ein tragisches Gesicht mit wehendem



5. Niederfahrt Christi zu den Toten. Buchmalerei, nach 1235. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek.

Bart und wie eine Löwenmähne gesträubtem Haupthaar, das, auf den Hinterbeinen eines Vierfüßers ausschreitend, erzürnt zurückblickt. Das gleiche Gesicht in der gleichen Stellung findet man auf einem Blatt des heute im Lambeth Palace¹¹ aufbewahrten Psalters wiederholt (zu Beginn des 14. Jahrhunderts). Dieser Psalter entstand in der Diözese von York, die Miniaturen zeigen aber den Stil der ost-anglischen Schule (Abb. 2). Eine das Traktat des Walter von Milemete schmückende groteske Kreatur¹² (1326–1327) kann ihre unmittelbare Abkunft von just diesem noblen Ungeheuer nicht verleugnen.

Kopffüßler erschienen auch aus der Welt der unvernünftigen Tiere. In verschiedenen anglo-normannischen Handschriften der Apokalypse¹³ sieht man hinter dem bei der Eröffnung des vierten Siegels erschei-



6. Fabelwesen. A. Psalterhandschrift, um 1322–1325, Douai. B. Handschrift des Pontificale Romanum, 15. Jh., Lyon. C. Boccaccio-Handschrift, Ende des 15. Jh., München. D. Spanisches Buch, 1508.

nenden Reiter auf dem fahlen Pferd, des Name Tod hieß, die Hölle nachfolgen in Gestalt eines fürchterlich aufgerissenen Raubtierrachens (Abb. 3), eine Illustration, die dem Text (Offenbarung, VI,8)

Un cheval padle qi li sist

Son noun fut mors e enfer li suit...

buchstäblich gerecht wird.

Die Illustration der Apokalypse-Handschrift aus dem Augustinerkloster zu Toulouse zeigt diesen aufgerissenen Rachen voller grinsender hakennasiger Teufel; Feuer speien sieht man ihn in der entsprechenden Illustration der Dresdener Handschrift (Abb. 4). Nur die Herkunft dieses Bildes aus dem Vorstellungszusammenhang des 6. Kapitels der Offenbarung Johannis

Und ich sah, und siehe, ein fahles Pferd.

Und der darauf saß, des Name hieß Tod.

Und die Hölle folgte ihm nach –

erklärt, weshalb dieser Höllenrachen manchmal, wie in der hier (Abb. 5) abgebildeten Darstellung der Niederfahrt Christi zu den Toten in einer nach 1235 entstandenen Handschrift der Wolfenbütteler Bibliothek¹⁴, mit Beinen ausgestattet ist.

Die Gestalt der Kopffüßler erwies sich vieler Variationen fähig. Nicht selten sind Exemplare, denen aus dem Scheitel ein langer Hals gewachsen ist, der einen zweiten Kopf trägt (Abb. 6). Ein Medaillon an der Grundmauer der Kathedrale von Lyon¹⁵ (1310–1320) zeigt eine bärtige Maske mit Pferdefüßen, der aus dem Nacken ein Hals mit einem zweiten kleineren menschlichen Kopf wächst; der Psalter von Douai (1322–1325)¹⁶ bietet mehrere Beispiele derartiger Mutationen, bei einigen ist die Nase des unteren der beiden Gesichter zum Schwanz verlängert. In dem Louterell-Psalter¹⁷ (1340) und in einer Handschrift der Bibliothek von Cambrai¹⁸ (14. Jahrhundert) trägt der dem autarken ersten Kopf parasitisch gewachsene Hals statt eines zweiten Menschenkopfes den eines Vogels; anderswo begegnen auch Hunds- oder Katzenköpfe.¹⁹

Man trifft solche Geschöpfe sehr häufig in den ältesten gedruckten

Büchern, wo sie Initialen und Vignetten schmückten²⁰ (Abb. 7). Auf einem Flugblatt des Jahres 1548 steht ein Monstrum dieser Sippe wie die eherne Schlange auf einer Säule inmitten einer Menschenmenge (Abb. 8). Das aufgerissene Maul des Wirtskopfes (parasitologisch gesprochen) speit Flammen. Von den drei sekundären Köpfen, die aus diesen miteinander verschlungenen Hälsen wachsen, trägt einer die dreifache Papstkrone.²¹ Während diese protestantische Spottgeburt auf den Beifall der Betrachter spekulierte, deren Haß sie anfachte, mahnte einige Jahrhunderte später ein später Nachkömmling ihres Geschlechts zur Besonnenheit (Abb. 9):

Zieh sich ein jed's selbst bei der Nasen

Was dich nicht brennt tue auch nicht blasen.

Oft waren, in der Blütezeit ihres Geschlechts, die Kopffüßler schon sozusagen primär doppelgesichtig, zeigte der Kopf nämlich, der ihnen zugleich als Körper diente, ein Gesicht nicht nur an Stelle der Brust, nach vorn, sondern auch, an Stelle des Rückens, nach hinten²², wenn nicht, wie in anderen Fällen, dem nach vorn schauenden Gesicht nach hinten gewandt ein Vogelschnabel entsprach.²³ Auch solche primär doppelgesichtigen Geschöpfe kommen mit Auswüchsen vor, die sie sekundär um ein drittes Gesicht bereichern.²⁴ Manchmal ist der Aus-



7. Fabelwesen. Initiale eines gedruckten Buches, Paris, Anfang des 16. Jh.



8. Spottbild auf das Papsttum. Holzschnitt, Nürnberg 1548.

wuchs, der den zusätzlichen Kopf trägt, als vollständiger Oberkörper eines Menschen gebildet.²⁵ Die Gesichter wandern über den ganzen Körper, können sich überall festsetzen (Abb. 10). Sie erscheinen auf Vögeln²⁶, Vierfüßern, Sirenen²⁷, Fabelwesen aller Art.²⁸ Das Stundenbuch von Thérrouanne, vom Ende des 13. Jahrhunderts (Abb. 11), und die um 1370 mit Malereien geschmückten Deckenbalken zu Köln²⁹ wimmeln von solchen Wunderlichkeiten. Schnauzen ragen da an den unerwartetsten Stellen. Dennoch sind sie den Wesen, deren Anatomie sie bereichern, gewöhnlich so geschickt einverleibt, daß man an ihrer Zweckmäßigkeit nicht zweifelt. Alle diese Mißgeburten sind beunruhigend lebendig, überall sind Augen, die den Betrachter mit ihrem Blick verfolgen, überall auch Zähne, die jeden Moment zuzubeißen drohen. Eine Miserikordie des Chorgestühls der Kirche von Vendôme aus dem 15. Jahrhundert verleiht einem Prachtexemplar dieses Geschlechts von Ungeheuern greifbare Realität (Abb. 12).



9. Jeder fasse sich an die eigene Nase. Gemälde. Tirol, 18. Jh.

Von seltenen Vorläufern abgesehen, wie sie sich am Reliquienschrein des heiligen Albin zu Köln (1186) oder im Stuck der Chorschranke des Doms zu Halberstadt (um 1200) zeigen³⁰, treten diese Ungeheuer erst etwa seit Mitte des 13. Jahrhunderts auf den Plan. Zu Beginn des 14. Jahrhunderts sind sie bereits in fast allen bedeutenden Zentren der gotischen Kunst zahlreich eingebürgert, zumal in England, Frankreich, Flandern und Deutschland. Aber es war nicht das Mittelalter selbst, das diese abenteuerlichen Mißbildungen erschaffen hat; sie entstanden keineswegs in jener Zeit, in der sie sich so wunderbar zu vermehren begannen.

2. ANTIKE GRYLLEN. Griechisch-römische Glyptik mit Darstellungen von kopflosen und rumpfgesichtigen Göttern, vielköpfigen Genien. Persische und skythische Kopftrauben, sardische Skarabeen, Helme mit Tiermasken und zoomorphe Helmzierden.

Die ganze Variationsbreite der jene gotischen Monstren auszeichnenden kaleidoskopischen Anatomie findet sich schon in der griechisch-römischen Glyptik exemplifiziert. Kopffüßler³¹, Kopffüßler mit Hälsen, die den Kopf eines Vogels oder vierfüßigen Tiers tragen³², Rumpfe mit Doppelgesichtern³³, mit einem dritten Gesicht³⁴, sogar Köpfe, denen ein Oberkörper gewachsen ist.³⁵ Desgleichen Wesen mit vier, fünf, sechs, sieben Gesichtern oder Schnauzen. Pferdeleiber, an deren Brust oder Kruppe menschliche Gesichter sich profilieren³⁶, Adler auch, die Menschengesichter an der Brust tragen³⁷, und selbst derart ausgestattete Insekten.³⁸ Man hat es hier nicht mit einem nur ungefähr ähnlichen Variationsprozeß zu tun, sondern sozusagen mit der gleichen zoologischen Familie (Abb. 13).

Man nennt diese in Stein geschnittenen Figuren »Gryllen« nach der von Plinius dem Älteren erwähnten Karikatur eines gewissen »Gryllos« (das heißt »Ferkel«) von der Hand eines Zeitgenossen des Apelles, des Ägypters Antiphilos. Nachdem als »Gryllen« zunächst die ihre Gegen-



10. Fabelwesen. A. Psalter von Ormesby, Anfang des 14. Jh. B. Psalter der Königin Mary, Anfang des 14. Jahrhunderts. C. Pariser Stundenbuch, Anfang des 14. Jh. D. Bibel Williams von Devon, 1251–1274.

stände stark verzerrende satirische Malerei überhaupt bezeichnet wurde, wandte man schließlich die Bezeichnung vor allem auf die in der Glyptik häufigen Darstellungen von ganz aus Köpfen zusammengesetzten Wesen an.³⁹ Zweifellos schrieb man den geschnittenen Steinen, die solche Figuren zeigten, magische Kräfte zu.⁴⁰ Die Versetzung, Vervielfältigung, die monströse Vergrößerung und Vermischung der lebenden Formen schien übernatürliche Kräfte freizulegen. Aus der Tatsache, daß man manchen Gryllen das Wort »Zuwachs« beigeschrieben findet und daß Widderköpfe bei Gryllen besonders häufig vorkommen, hat man⁴¹ geschlossen, daß die Alten sich von diesen Fetischen Fruchtbarkeit und Reichtum versprochen.

Furtwängler⁴² war der Meinung, daß die karthagischen oder phönizischen Einfluß verratenden, jedenfalls schon im 4. vorchristlichen Jahrhundert geschnittenen und in der Nekropole von Tharros auf Sardinien gefundenen Skarabäen als die ältesten Beispiele derartiger Bildersteine anzusehen seien. Seitdem hat die Entdeckung gleich alter und ähnlich, aber mit vollkommener Kunst geschmückter persischer Siegel in Ur⁴³ sowie gleichartiger Darstellungen auf skythischen Metallplatten⁴⁴ der Vermutung Nahrung gegeben, daß die Heimat dieser Ungeheuer im Morgenland, wohl in Persien, zu suchen sei.⁴⁵

Indessen sind die Gryllen wohl auf verwickelteren Wegen zu dem

Charakter gekommen, der sie schließlich für Griechen und Römer auszeichnete. Der Kopf mit Füßen oder der an einen eigentlich auf Köpfe nicht eingerichteten Körperteil versetzte Kopf einerseits – und andererseits der zur Vervielfältigung neigende Kopf scheinen verschiedener Herkunft zu sein und sind sogar bei ihrer späteren Entwicklung noch oft jeder seine eigenen Wege gegangen.

Die Ahnherren der Ungeheuer mit den versetzten Köpfen oder Gesichtern meint Picard⁴⁶ in jenen kopflosen Göttern ermittelt zu haben, deren Wiegen in Kreta und Ägypten standen. Götter, die im Laufe ihrer Geschichte den Kopf verloren hatten⁴⁷, bildeten die unentbehrlichen Organe des Kopfes an anderer Stelle ihrer Anatomie aus: Nach der Enthauptung des Osiris, des Weltenschöpfers, Herrn des Donners und des Blitzes, öffnete dessen flammenspeiender Mund sich an seinem Fuß; Molos, der sich um seinen Kopf gebracht hatte, als er eine Nymphe zu vergewaltigen versuchte, mußte zusehen, daß er auch ohne Kopf nicht zu kurz kam; und das Beispiel solcher Vorgänge hätte Schule gemacht, sei (nach Meinung des zitierten Autors) vorbildlich gewesen für den die Augen in der Brust tragenden Gott Bes der sardischen Skulptur und Glyptik⁴⁸, für die ohne Oberkörper auskommenden, das Gesicht auf dem Bauch tragenden Statuetten der Baubo von Priene⁴⁹, für die von Herodot beschriebenen Akephaloi oder kopflosen Eingeborenen des westlichen Libyen, für die Blemmyer, von denen der ältere Plinius spricht – und von denen noch Othello Desdemona zu berichten weiß (Shakespeare, Othello, 1. Aufzug, 3. Auftritt, deutsch von Ludwig Tieck), als er dieser weismacht:

Wie ich mich hielt auf meiner Wunderfahrt,
Wobei von weiten Höhlen, wüsten Steppen,
Steinbrüchen, Felsen, himmelhohen Bergen
Zu melden war im Fortgang der Geschichte;
Von Kannibalen, die einander fressen,
Anthropophagen, Völkern, deren Kopf
Wächst unter ihrer Schulter...

Die verrückten Gesichtszüge dieser Götter und exotischen Völker



11. Ungeheuer von den Rändern des Stundenbuchs von Thérrouanne, Ende des 13. Jh., Paris, Bibliothèque nationale, Ms. lat. 14284.

pfl egten sich dem ihnen auf dem Rumpf gebotenen größeren Rahmen so anzupassen, daß aus der Verrückung praktisch ein Kopf auf Beinen resultierte. Andererseits wuchsen nun auch Wesen, die den Kopf auf den Schultern behielten, Gesichter, wo natürlich keine hingehörten. Gesichter zeigten sich auf dem Bauch von Kriegern⁵⁰, auf den Schenkeln geflügelter Genien.⁵¹ Die Knie des Gottes Bes sind manchmal als Löwenköpfe gebildet, die Füße tragen die Köpfe von Schlangen oder Schakalen.⁵² Die Baubo scheint die Göttin Demeter mit einem Bauchtanz zu verhöhnen; das Gesicht ihres Bauches jedenfalls grimassiert herausfordernd.⁵³ Nicht in allen Fällen ging der Auswanderung der Gesichtszüge auf die Brust der Verlust des Kopfes voraus. Verschiedene der in dem mykenischen Haus von Zakro auf Kreta gefundenen Siegel⁵⁴ zeigen nicht kopflose Wesen, die die Augen in der Brust tragen, sondern kurzum Köpfe auf Beinen oder große Masken auf kleinen Pfoten: unter diesen auch ein Wesen, das der vollkommen ausgebildeten Grylle schon sehr ähnlich sieht. Im Umriss stellt es sich als ein Stierkopf dar, zwischen dessen Hörnern senkrecht eine Doppelaxt schwebt⁵⁵, bei näherem Zusehen findet man diesen Umriss aber aus zwei Vögeln und einem Bukranion zusammengesetzt. Die Vögel sitzen Rücken an Rücken. Ihre Hälse bilden die Hörner, ihre Flügel und Schwänze das Maul des Stiers. Betrachtet man nur eine Hälfte der Komposition, zeigt sich jeweils ein Vogel, der ein Gesicht auf dem Steiß trägt (Abb. 14D).

Es sind uns mithin nun einerseits Kopffüßler, Köpfe mit Beinen begegnet, andererseits Köpfe oder Gesichter, die, ursprünglich vielleicht der Not enthaupteter Götter gehorchend, aus Brüsten, Knien und von anderen Körperteilen in die Welt blicken. Es gibt aber auch Wesen, die zur Gänze aus einer Vielfalt von Gesichtern bestehen. Deren Ahnherren aber sind nicht kopflose Götter, wie die oben erwähnten, sondern vielköpfige Genien, wie deren schon im sumerischen Pantheon vorkommen, etwa die als Sonne des Tages und der Nacht vorgestellte doppelgesichtige Sonnengottheit⁵⁶ oder der doppelt löwenmäulige hethitische Dämon von Tell-Halaf⁵⁷, deren Verwandten man in Indien⁵⁸, in Phönizien und Ägypten begegnet.⁵⁹

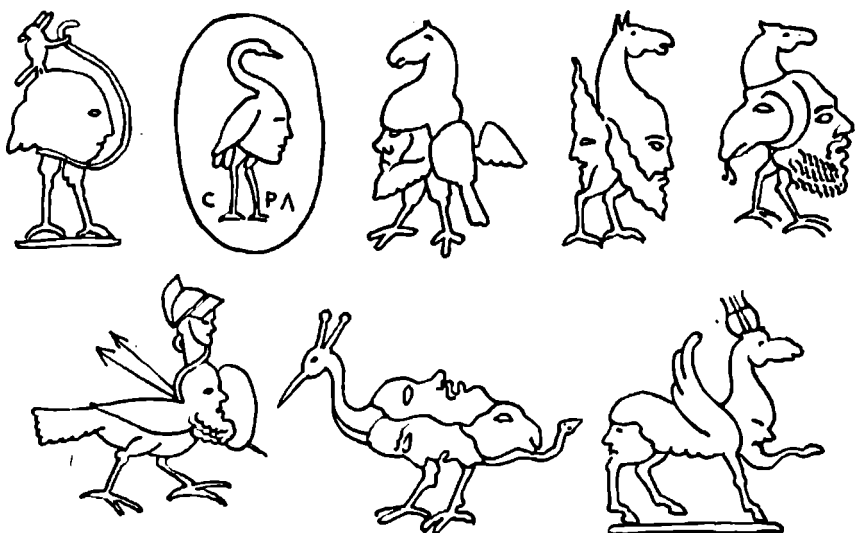


12. Fabelwesen. Vendôme (Loir-et-Cher), Misericordie des Chorgestühls, 15. Jh.

Auf skythischen Metallplatten und persischen geschnittenen Steinen sind solche vervielfältigten Gesichter vom Körper abgelöst und in aller Freiheit miteinander kombiniert. Die Schmuckstücke vom Kuban (aus dem ersten Jahrzehnt des 5. Jahrhunderts v. Chr.)⁶⁰ zeigen Löwen-, Widder- und Menschenköpfe miteinander verwachsen. Erscheinung und Formen dieser Verquickungen, die zu den ältesten bekannten gehören, knüpfen unmittelbar an asiatische Traditionen an.

Die in Ur gefundenen Siegel – auf denen man Menschenköpfe von Hörnermasken und Löwenmäulern bekrönt sieht – gehören augenscheinlich in den Zusammenhang derselben Tradition, sind aber schon komplexer organisiert. Hier kommen auch schon Schnäbel vor, und der Bart eines Mannes kann sich zum Vogel auswachsen. Allerdings hat noch keines dieser Kopfwesen Beine. Ihre Lebendigkeit springt zwar ins Auge, aber bewegen können sie sich noch nicht. Erst auf den sardischen Siegeln begegnet man Geschöpfen, die auf eigenen Beinen

stehen können. Diese sardischen Gryllen sind gewissermaßen Mischlinge, an denen die unterschiedlichen Eigentümlichkeiten orientalischer und ägäischer Vorfahren in neuer Verbindung zum Vorschein kommen (Abb. 15). In Tharros, das von allen großen Zentren der mediterranen Kultur gleichermaßen abgelegen war, machte der Einfluß aller sich geltend. Der stethokephale (oder brustgesichtige) Bes der Phönizier, die iranisch-skythischen Verquickungen von Tier- und Menschenköpfen⁶¹ haben in den Schöpfungen der sardischen Glyptik gemeinsame Nachkommen, wie man unter diesen Skarabäen auch welche findet, die offensichtlich der Vermählung des ein Bukranion auf dem Rücken tragenden kretischen Vogels mit dem persischen Vielkopf entstammen. Bei diesen Geschöpfen hat sich dem Vogel an die Stelle des Bukranions (oder Stierschädels) ein mehrgesichtiger Kopf gesetzt, so nachdrücklich übrigens, daß er dem Tier den Rumpf ersetzt oder doch diesen ganz für sich in Anspruch nimmt, also daß ihm noch der Schwanz des Vogels als Bart dienen muß.⁶² Auf den Beinen der Vögel, die es sich derart einverleibt hat, ist gerade dieses Geschlecht von Ungeheuern in der



13. Gryllen von antiken Gemmen.

Folge zu stattlicher Größe herangewachsen. So sind die ersten bekannten Gryllen gewissermaßen Ergebnis einer Rassenmischung, haben ihre Eigentümlichkeiten teils von zwar vielfältigen, aber ohne Leib und Glieder auf sich selbst gestellten Köpfen, teils von am Leibe verrückten oder auf eigenen Füßen stehenden Köpfen.

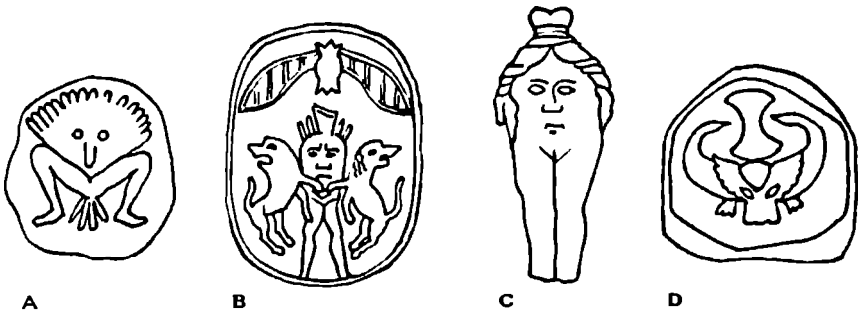
Keineswegs gingen aber die beiden Rassen in dieser Verbindung restlos auf, vielmehr zeugten beide auch rein sich weiter fort und entwickelten sich in verschiedenen Richtungen. Man weiß ja, wie zahlreich die Nachkommenschaft der vielgesichtigen asiatischen Götter in der griechisch-römischen Welt war. Mehrgesichtig waren Boreas, der kalte und trockene Wind; Kronos, der Gott der Zeit, dessen eines Gesicht der Vergangenheit, das andere der Zukunft zugewandt war; ebenso Janus, der Gott der Türen, der zugleich den Eingang und den Ausgang des Hauses hütete; Argus, dessen eines Gesicht wachte, während das andere schlief. Hermes, Merkur, Cerberus waren doppel- oder sogar dreigesichtig, dreigesichtig Hekate, die den dreigesichtigen Mond und dessen Göttinnen Selene, Artemis und Persephone vertrat und an den Kreuzwegen herrschte, wo neben ihr, nach hinten und vorn oder gar nach allen vier Himmelsrichtungen zugleich ausschauend, die Hermen Zuständigkeit beanspruchen konnten.

Die klassische Glyptik, in der sich eine Bildniskunst entwickelte, die auf die Darstellung des am Halse abgeschnittenen Kopfes beschränkt blieb, machte andererseits die Darstellung vielgesichtiger, miteinander verquickter Köpfe zu einem ihrer vornehmsten Gegenstände und nahm schließlich alle möglichen Kombinationen vielfacher Gesichter, eine nach der anderen, vor. Da sieht man miteinander verwachsene, ineinander verschachtelte Gesichter an einem einfachen oder doppelten Kopf, dem dann überdies noch eine Maske mit einem weiteren Gesicht aufgesetzt sein mag⁶³, aber auch Köpfe, die eine doppelgesichtige Maske krönt⁶⁴, Doppelgesichter, deren eines noch ein drittes Gesicht am Kinn trägt⁶⁵, Köpfe mit fünf oder gar zehn Gesichtern.⁶⁶ Menschliche Köpfe sieht man mit tierischen verwachsen. Aus einem Nacken sprossen Vogelschnäbel, Wildschweinköpfe, Köpfe von Pferden und Widdern.⁶⁷

Hinter einer bärtigen Maske zeigt sich eine Schweineschnauze.⁶⁸ Auf manchen Gemmen hängen diese Sammelsurien wie Trauben.⁶⁹

Diese für sich ausgebildeten und vervollkommenen vielfältigen und vielgesichtigen Köpfe bemächtigen sich aber endlich auch der Leiber kopfloser Genien oder Tiere. So sind die griechisch-römischen Gryllen von ähnlich gemischter Herkunft wie der sardische Typ, wenn sie diesem auch sozusagen biologisch überlegen, da sie allem Anschein nach vollkommen lebensstüchtig sind. Der ganze anatomische Verstand der klassischen antiken Kunst ist nämlich aufgeboten, um auch noch die abenteuerlichsten Kreuzungen plausibel zu machen. Während die heterogenen Elemente der auf den Skarabäen von Tharros dargestellten Monstren zusammengewürfelt scheinen, ohne ganz von der Stabilität ihrer neuen Verbindung zu überzeugen, findet man in der klassischen Glyptik noch das Unpassendste in organischen Zusammenhang gebracht. Die augenscheinliche Lebensstüchtigkeit dieser klassischen Mißgeburten erklärt denn vielleicht auch die große Beliebtheit, deren sie sich erfreuten. Diese war im 2. und 3. Jahrhundert im römischen Reich so allgemein, daß ihnen heute zwischen Gallien⁷⁰ und Begram⁷¹ die Archäologen überall begegnen. Auch in Persien sind noch auf sassanidischen Siegeln⁷² Gryllen zu finden – diese stammen zwar von einheimischen Vorfahren, gleichen aber den griechisch-römischen hinreichend, daß man sagen kann, Gryllen seien in der Spätantike in der ganzen alten Welt zu Hause gewesen.

Beim Schmuck der Helme von Göttern und Soldaten wurden die von einfallsreichen, geschickten Steinschneidern entworfenen Mischwesen nicht allein in einen größeren Maßstab, sondern fast auch schon in die Wirklichkeit übertragen oder, wo die Geschichten, von denen dieser Helmschmuck zeugen sollte, älter waren als ihre Bilder in der Glyptik, zeitlich zurückversetzt.⁷³ Hades trug einen Wolfskopf, der Finsternis verbreitete. Diese dem Herrn der Unterwelt von den Kyklopen vererbte Kappe lieb dann ja Athena sich aus, als sie gegen Ares kämpfte. Einen Ziegenkopf trug auf dem eigenen bei Gelegenheit Juno. Die Thraker legten sich einen Fuchsbalg so über den Kopf, daß sie dessen



14. Versetzte Köpfe. A. und D. Siegel aus dem mykenischen Haus zu Zakro auf Kreta. B. sardischer Bes. C. Baubo aus Priene.

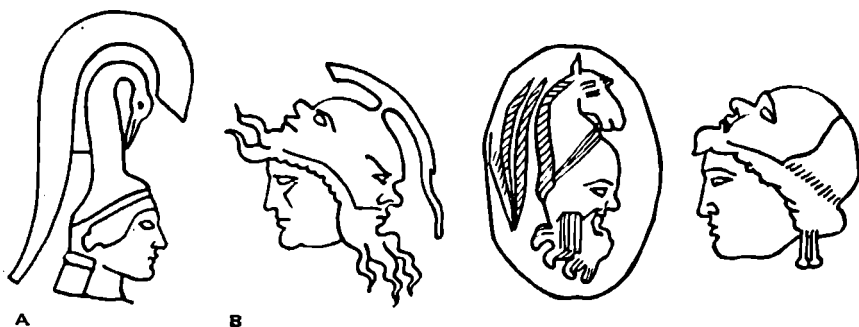
Vorderpfoten unter dem Kinn kreuzen konnten, während die Schnauze ihnen auf dem Schädel lag. Auch wenn Herakles sich die Haut des nemäischen Löwen überwarf, achtete er darauf, daß ihm das aufgerissene Maul des Raubtieres den Kopf bedeckte.⁷⁴ Auf dem Giebel des Tempels von Ägina sieht man den Kopf dieses Löwen ganz als Helm für den Helden hergerichtet. Properz erinnert daran, daß Romulus eine »galea lupina«, einen Wolfshelm, zu tragen pflegte.

In allen diesen Fällen sieht man den Kopf eines Gottes oder Helden von einem zweiten, einem Tierkopf bekrönt, wie es persische oder skythische Gryllen zeigen. Die Helmschmiede fügten der Physiognomie des Tiers manchmal noch mehrere Menschengesichter hinzu. Wenn ein Krieger einen derartigen Helm aufsetzte, verwandelte er sich in einen Gott mit vielen Gesichtern, es gab darunter nur ein wahres, sein eigenes.⁷⁵ Solche Helme haben dann die Künstler, die Gryllen in Gemmen schnitten, sich gern zum Gegenstand genommen (Abb. 16). Auch die Gesichter dieser Kopfbedeckungen pflegten so geschickt mit dem Antlitz des Menschen, der sie trug, verbunden zu sein, daß man aus der Verbindung ein Ungeheuer resultieren zu sehen glaubte⁷⁶ oder doch ein Ungeheuer seltsam passend einem Menschen verbunden sah.⁷⁷ Abenteuerlicher noch als Helme, die den Träger um mehrere Gesichter bereicherten, verfremdeten diesen die zoomorphen Helmzierden, die ihm an einem zweiten Hals einen zweiten Kopf gaben. Herodot erzählt,

daß die mit Xerxes ins Feld ziehenden asiatischen Äthiopier Pferdeköpfe auf den Köpfen trugen, deren Mähnen ihnen als Helmbusch dienten. Eine Athena Polias sieht man einen langen Vogelhals auf dem Helm tragen.⁷⁸ Firuz, der Sohn Ardaschirs⁷⁹, trägt auf Münzbildern einen halben Adler auf dem Haupt. So stehen auf vielen antiken Helmen Tiere oder selbst menschliche Büsten.⁸⁰ Für sich betrachtet, sind diese Darstellungen oft ganz realistisch; zur Grylle vervollständigte sie erst der Mensch, der den Helm, den sie zierten, aufsetzte.⁸¹



15. Vielgesichtige Köpfe. A. sumerische Gottheit, 3000 v. Chr. B. skythische Grylle, 5. Jh. v. Chr. C. Iranische Gryllen, 4. Jh. v. Chr. D. sardische Gryllen, Nekropole von Tharros, 4. Jh. v. Chr.



16. Antike zoomorphe Kopfbedeckungen. A. Athena Polias. B. Gryllen von Gemmen.

3. ANTIKE GEMMEN IM MITTELALTER. In der vorromanischen Goldschmiedekunst. Wiederaufleben karolingischer Vorlieben in der zweiten Hälfte des 12. und im 13. Jahrhundert. Antike Siegel. Legende der Edelsteine. In Gemmen geschnittene Gryllen. Die von Matthaeus Parisiensis gezeichnete Kamee.

Das Mittelalter liebte und sammelte antike Edelsteine. Ihnen schrieb die mittelalterliche Christenheit alle möglichen okkulten Kräfte zu und verwendete sie, wo immer möglich. Bereits das in Monza aufbewahrte Evangeliar der Königin Theodelinde und der in Agaune befindliche Reliquienschrein des heiligen Mauritius sind mit solchen antiken geschnittenen Steinen geschmückt. Doch erst im Laufe des 9. und 10. Jahrhunderts wurde es üblich, Gemmen mit Email und Gold zu verarbeiten.⁸² Das Johannes-Reliquiar in Hereford ist mit Steinen geschmückt, in welche Tiere, Ödipus, ein Faun und eine Bacchantin geschnitten sind. Inmitten des Aachener Lothar-Kreuzes (das während der Regierungszeit Lothars I. in den Jahren 817–855 entstand) ist eine große Kamee angebracht, die den lorbeerbekrönten Kaiser Augustus zeigt. Zwölf Gemmen zählt man unter den Steinen, die das Kreuz der Äbtissin Mathilde im Essener Schatz schmücken (dieses Kreuz entstand um das Jahr 1000), und die goldene Statue der heiligen Foy von Conques (aus dem 10. Jahrhundert) ist mit Gemmen übersät.⁸³ Heiligenbilder und Reliquien wurden in schwere Panzer edelsteinbesetzter Goldschmiedearbeit gekleidet, doch verwendeten die Fürsten dieser Zeit antike geschnittene Steine gerne auch als Siegel. Pippin und Ludwig der Fromme siegelten mit Steinen, die Gestalten heidnischer Götter abdrückten; Karls des Großen Siegel trug ein Bild des Jupiter Serapis.

Obgleich man auch im 11. Jahrhundert durchaus Verwendung für dergleichen heidnische Wertsachen hatte⁸⁴, ist doch die Vorliebe auffällig, die dafür etwa von der Mitte des 12. Jahrhunderts an bekundet wurde. Jetzt setzte man namentlich im Norden seinen Ehrgeiz darein, Heiligenreliquiare mit möglichst vielen antiken Gemmen zu schmük-

ken. Der Dreikönigsschrein zu Köln hat um das Jahr 1200 nahezu zweihundert von ihnen auf sich versammeln können.⁸⁵ Offensichtlich kam man um diese Zeit in einem von Rhein und Mosel bis über Paris hinausreichenden Gebiet auf die Vorliebe der Karolinger für diese Steine zurück, zumal auch jetzt weltliche und selbst Kirchenfürsten wieder Gefallen daran fanden, ihre Briefe mit antiken geschnittenen Steinen zu siegeln.⁸⁶ Aus Italien und sogar aus dem Orient war man bemüht, sich solche Steine zu verschaffen, und selbst Suger (der Abt von Saint Denis) erzählt, wie er Sardonyx-Schalen und Kameen bis nach Sizilien nachjagte.⁸⁷ Diese Leidenschaft für antike Kameen und Gemmen nahm während des 13. Jahrhunderts eher noch zu.

Nach der Plünderung Konstantinopels durch die Lateiner während des vierten Kreuzzugs im Jahre 1204 kamen Massen dieser Steine ins Abendland.⁸⁸ Viele gelangten als fromme Stiftungen der heimkehrenden Kreuzfahrer in den Schatz der Kathedralen und Kirchen von Bourges, Lyon und Troyes, um nur einige zu nennen.⁸⁹ Nach der Rückkehr aus Konstantinopel stiftete damals Robert de Clari dem Kloster Corbie die »Numisma Caroli«⁹⁰ und brachte – im Jahre 1207 – Heinrich von Ulmen außer einem Stück des Heiligen Kreuzes auch eine Handvoll Gemmen nach Trier.⁹¹ Um eben diese Zeit bürgerte sich der Ausdruck »Kamee« zur Bezeichnung der geschnittenen Steine in den abendländischen Sprachen ein.⁹²

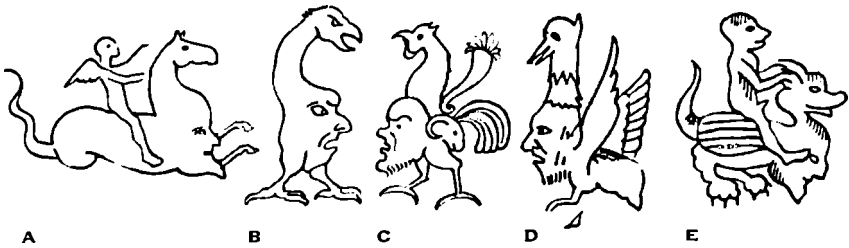
Jeder Kirchenschatz fast hortete jetzt Schöpfungen der antiken Glyptik. Ein im 13. Jahrhundert erstelltes Inventar des Schatzes der Kathedrale von Mayenne verzeichnet ein riesiges Kruzifix, »cuius venter plenus erat reliquiis et gemmis preciosissimis . . . discebatur autem nec Romanum Imperium meliores habere«⁹³, dessen Bauch voller Reliquien und kostbarer Steine steckte, wie schönere nicht einmal das Römische Reich besessen haben mochte. Vierunddreißig antike geschnittene Steine schmücken das um 1249 entstandene Marburger Reliquiar.⁹⁴ Es ereignete sich hier also zur hochgotischen Zeit so etwas wie eine neue karolingische Renaissance. Das Siegeln mit antiken Gemmen⁹⁵ war jetzt sehr viel gebräuchlicher als im 12. Jahrhundert.⁹⁶ Man benützte diese

vor allem als Gegen- oder Beisiegel, »contrasigillum secreti«, und es haben sich aus dieser Zeit so zahlreiche Abdrücke verschollener Gemmen erhalten, daß die Briefe der damals regierenden Fürsten auch für die Historiker der antiken Kunst von großem Interesse sind. Karl V. von Frankreich führte auf Reisen stets zwei Kästen und ein Kästchen voller Edelsteine mit sich, darunter auch Kameen und auf Ringen gefaßte geschnittene Steine, mit denen er seine Briefe siegelte.⁹⁷ Das Kunsthandwerk verwendete geschnittene Steine, wo immer möglich, brachte Gemmen in barbarischer Massenhaftigkeit auf Gefäßen, Waffen, Helmen und Bucheinbänden an. Geht man die Kataloge der großen Sammler des 14. und 15. Jahrhunderts durch, stößt man immer wieder auf Stücke, die mit »camayeux«, Kameen, geschmückt waren und so die Bilder hellenistischer Götter und Chimären zur Schau stellten. Man hat damals diese Geschöpfe der heidnischen Mythologie oft für Gestalten der biblischen Geschichte gehalten: Die geflügelten Viktorien sah man als Engel, Perseus mit dem Gorgonenhaupt wurde mit Samson identifiziert, und der im Schatz von Toul befindliche Achat mit dem Bild eines Mannes und eines Adlers galt als Darstellung des Evangelisten Johannes. Montfaucon⁹⁸ erzählt, daß in der Kirche Saint-Germain-des-Prés eine Kamee mit der Darstellung des Germanicus und der Agrippina sich bis ins 16. Jahrhundert als authentisches Konterfei der Heiligen Jungfrau und des heiligen Joseph großer Beliebtheit bei den Gläubigen erfreute: »Da man sie jahrhundertlang geküßt hat, hat man die römisch kurz geschnittenen Haare des einen und einen Teil der Frisur der anderen verzehrt.« Doch beruhte die Beliebtheit der antiken geschnittenen Steine im allgemeinen nicht auf solchen irrtümlichen Identifikationen der darauf dargestellten Personen. Sie waren vielmehr hauptsächlich um der ihnen innewohnenden übernatürlichen Kräfte willen begehrt: »Grande vertu est donnée ès herbes, très grande vertu est donnée ès pierres«, heißt es im Lapidarium oder Steinbuch des Hugues Ragot: Große Kraft wohnt in den Kräutern, in den Steinen eine noch größere.⁹⁹

Die Begeisterung für die Glyptik erweckte auch einen Teil des

diesbezüglichen Glaubens des heidnischen Altertums zu neuem Leben. Albertus Magnus, Vinzenz von Beauvais und der heilige Thomas von Aquin haben die geschnittenen Gemmen und deren wunderbare Eigenschaften gepriesen. Unzählige Lapidarien wurden auch von weniger hervorragenden Gelehrten verfaßt.¹⁰⁰ Man berief sich in diesen Büchern, die von den Eigenschaften der Steine handelten, stets auf die großen Philosophen der Antike, auf Aristoteles und Platon, auch Plutarch hatte zur besseren Kenntnis dieser Eigenschaften manches Erhellende beizutragen, und dem Kosmographen Ptolemäus wurde ein »Liber de impressionibus imaginum in gemmis«, ein Buch über den Bildschnitt in Edelsteine also, zugeschrieben. Freilich meinte man im Mittelalter, das durch solche Bücher übermittelte Wissen auf noch viel ältere und mithin noch viel besser beglaubigte Autoritäten zurückführen zu können, auf die Magier des Morgenlandes und Zoroaster selbst oder auf Salomon, den größten Magier aller Zeiten, wenn nicht gar auf David, Enoch oder, zu guter Letzt, Adam höchstpersönlich. Die dem Abendland von den Arabern oder den Juden übermittelten alexandrinschen Lapidarien gaben vor, nur alte babylonische Weisheit weiterzuvermitteln. So etwa versicherte das im 4. Jahrhundert n. Chr. verfaßte medizinisch-magische Lehrbuch »Die Cyraniden«, von dem man mehrere mittelalterliche Bearbeitungen kennt, dem Leser, daß es nur von einer Handschrift abgeschrieben sei, die man in der goldenen Kapelle an der Spitze des Turms von Babel gefunden habe.

Die Legenden der Steine, dieser lebenden Wesen, die in männliche und weibliche, in wilde oder zahme Steine unterteilt waren, gehören zu den hübschesten des legendenreichen Mittelalters. Die geschnittenen Gemmen, die man nach 1300 häufig als »Steine Israels« bezeichnet findet¹⁰¹, galten nicht als Menschenwerk, sondern als Naturwunder; als »obras de natura« bezeichnet sie ausdrücklich das spanische Lapidarium Königs Alfons' des Weisen¹⁰², und das nämliche behauptet Albert der Große von einer Kamee, die den Kölner Dreikönigsschrein schmückt: »Est a natura non ab arte«.¹⁰³ Bei den Römern galten nur der Ring des Pyrrhus, auf dem man Apoll und die Musen erkannte, und die ver-



17. Antike und gotische Gryllen. A. und C. Antike Gryllen. B. Grylle aus einer Handschrift, Cambrai, Anfang des 14. Jh. D. Grylle aus einem gedruckten Buch, Rouen, 15. Jh. E. Grylle aus einem gedruckten Buch, Lyon, 15. Jh.

zweigt gewachsenen Achate als Naturwunder. Im Mittelalter aber sah man in jedem antiken geschnittenen Stein ein geheimnisvolles Wunderwerk. Jene Steine waren, meinte man, wie Lebewesen zur Welt gekommen und wie jene von Geburt mit gewissen verborgenen Kräften begabt. So versichert der dunkle Ehrenmann, der ein von ihm angeblich »selon l'opinion des Indoïs« verfaßtes, angeblich also aus indischer Weisheit schöpfendes »Steinbuch« dem weltberühmten Weltreisenden Johann von Montevila oder Mandeville zuschrieb:

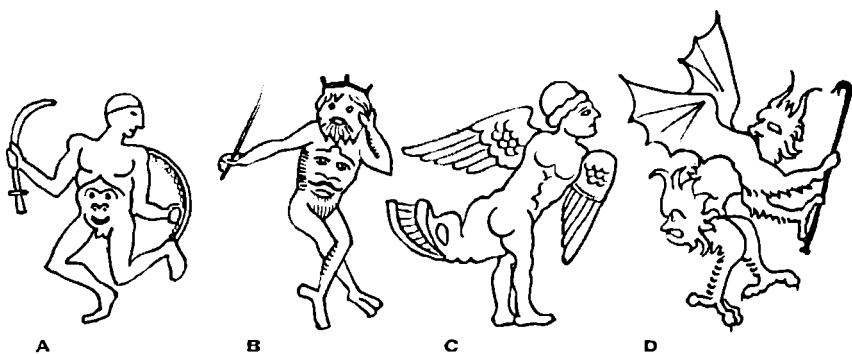
»Findest du aber Steine, in welche Zwillinge und Waagen eingeschnitten sind, so sind dieselben geweiht und okzidental; sie heilen die Melancholie und machen denjenigen, der sie trägt, anmutig und liebenswürdig... Wenn ein Stein zur Hälfte eines Weibs, zur anderen eines Fisches Gestalt hat wie die Sirene, und hält jene einen Spiegel in der Hand, so macht dieser Stein, in Gold gefaßt, denjenigen unsichtbar, der ihn in der Hand hält.«¹⁰⁴

Karl V. hatte einen Stein, »qui guérit la goutte en laquelle est entaillé ung roiy...« – der die Gicht heilte und in den ein König eingeschnitten war.¹⁰⁵ Der rechte Stein konnte einem unbeschränkte Macht über die Geisterwelt verleihen. So lehrt das Steinbuch des Hugues Ragot:

»Findest du einen Stein, in den ein Mann auf einem Drachen eingeschnitten ist, welcher in seiner Hand ein Schwert hält, fasse diesen Stein in einen bleiernen Ring, und wenn du den trägst, werden dir alle Geister der Finsternis gehorchen und dir die Schätze offenbaren...«

Findest du eingeschnitten einen Mann mit Löwengesicht und Adlerfuß und unter seinen Füßen einen Drachen mit zwei Köpfen, und hält dieser Mann einen Stab in der rechten Hand, ... demjenigen, der diesen Stein trägt, gehorchen alle Geister.«¹⁰⁶

Gelegentlich geht von den Steinen ein eher negativer Einfluß aus, jedenfalls glaubte der vorgebliche Johann Mandeville zu wissen, daß Steine, die das Bild eines Skorpions oder Krebses zeigen, den Träger zum Lügner machen. Diese Vorstellungen wurden vom 13. Jahrhundert an eng auf die Lehren der Astrologie bezogen und selbst von der Kirche geduldet. Der Stein und mit ihm das in ihn eingeschnittene Bild traten zunächst durch die Farbe und die Materie des Steins in ein Verwandtschaftsverhältnis zu einem der Planeten, dessen Strahlen und Kraft sie gewissermaßen aus der Ferne in die Nähe übertrugen und verfügbar machten. Schließlich aber setzte die eingeschnittene Figur eigene, von denen des Steins unabhängige Kräfte frei, und deren Einfluß galt dann als der allein ausschlaggebende. So meinte Camillus Leonardus, daß die magischen Kräfte eines Siegels auch dessen Wachsabdruck innewohnten.¹⁰⁷ Nicht zuletzt aufgrund der magischen Kräfte, die man ihnen abergläubisch zuschrieb, erfreuten sich wohl gerade damals antike geschnittene Steine als Gegen-Siegel so großer Beliebtheit.



18. Antike Genien und gotische Dämonen. A. Gastrokephaler Krieger von einem antiken Siegel. B. Dämon des 15. Jh. C. Antiker Genius mit Steißgesicht. D. Dämon vom »Parement de Narbonne«, 1373–1378.

Die im Mittelalter verwendete Glyptik war nicht ausnahmslos antiker Herkunft. Man stellte Nachahmungen der antiken Steine aus Glasfluß, sogar aus Stein schon damals her. 1292 finden wir in den Registern der Stadt Paris achtzehn Glasmacher verzeichnet.¹⁰⁸ Babelon¹⁰⁹ hat die Authentizität zahlreicher scheinbar antiker Siegel in Zweifel gezogen: Seines Erachtens wäre nur etwa der vierte Teil der in den mittelalterlichen Gemmensammlungen gehorteten Glyptik echt gewesen. Den mittelalterlichen Sammlern freilich hatte sich die Frage nach der Echtheit ihrer Schätze anders gestellt. Um sie in dieser Hinsicht zu beruhigen, mußte man ihnen glaubwürdig versichern, daß ihre bebilderten Steine überhaupt kein Menschenwerk, auch kein antikes, sondern echte Naturwunder seien, denn nur auf deren magische Kräfte war ja wirklich Verlaß.

Für die Bildhauer und Maler dieser Zeit waren jene so hohes Ansehen genießenden Steine eine unerschöpfliche Quelle, und ohne Zweifel sind aus dieser Quelle die Gestalten der Gryllen in die gotische Kunst gelangt. Abbildungen von Gryllen sind besonders häufig in den Verzeichnissen der Steine, deren man sich im 13. und 14. Jahrhundert bediente. Allein das Verzeichnis von Demay beschreibt deren neunzehn.¹¹⁰ Gryllen hat man ausgemacht auf den Gegensiegeln der Briefe des Bischofs von Verdun, 1238, des Abbé von Saint-Martin de Tournai, 1296, der Äbte Bernard und Nicolas von Mont-Saint-Éloy, 1315 und 1326. Das Gegensiegel des Dechanten Denis von Sens, 1317, zeigt einen Kranich, dessen Körper ein Doppelgesicht ist¹¹¹, dasjenige des Raoul Aubry, Richters zu Lille, 1320, einen menschlichen Kopf auf Beinen – bei dem es sich übrigens nicht um eine echte antike Grylle, sondern um eine zeitgenössische Fälschung handelt.¹¹²

Die Maler und Buchmaler des 13. und 14. Jahrhunderts schöpften aber nicht nur Anregungen aus den Bildern der antiken Gemmen¹¹³, sie bildeten gelegentlich auch diese Bilder, so wie sie sie fanden, durch ihre Kunst ab. Eine derartige Abbildung liefert der berühmte Matthaeus Parisiensis, der bedeutendste englische Geschichtsschreiber des Mittelalters, das Haupt des Scriptoriums von Saint Albans, aus dem eine

große Schule der Buchmalerei hervorging, die namentlich einen bestimmten Typus von Bildern zur Offenbarung Johannis durchsetzte. Im Verzeichnis der Gemmen und Ringe der Abtei von Saint Albans, das Matthaeus Parisiensis 1258 anlegte, finden wir eine große Kamee mit dem Bild eines römischen Kaisers erwähnt, der darauf mit den Attributen des Aeskulap ausgestattet ist.¹¹⁴ Der Stein wurde sehr wertgehalten, war sagenumwoben und leistete, wie der »pictor peroptimus« mitteilt, sehr wirksam Geburtshilfe. Die Zeichnung des gotischen Buchmalers wird dem antiken Bild durchaus gerecht. Ebenso getreu sieht man bei verschiedenen gotischen Gryllen die Anatomie antiker Vorbilder reproduziert¹¹⁵ (Abb. 17).

4. KOPFLOSE UND VIELKÖPFIGE GÖTTER IM MITTELALTER. In der Legende. In der Hölle und in den Allegorien. Das doppelte Gorgoneion in anglo-normannischen Illustrationen zur Apokalypse. Gotische Helme.

Wie der stethokephale Gott Bes den aus Kombinationen von Gesichtern gebildeten Ungeheuern der Antike stets verbunden blieb, gelangten auch die den antiken Gryllen wesensverwandten Götter ins Mittelalter, ja gingen diesen dort gelegentlich sogar voraus.

So sieht man in dem Lapidarium Alfons' des Weisen einen unmittelbaren Nachkommen der enthaupteten Sonnengötter dargestellt.¹¹⁶ Er trägt einen Stern anstelle des abgeschlagenen Kopfes. Der gastrokephalen Baubo begegnet man schon am Ende des 12. Jahrhunderts zu Maestricht¹¹⁷, dann in England¹¹⁸ leibhaftig an Kirchenbauten und Chorgestühl oder auch häufig gemalt in Büchern.¹¹⁹ Die bereits den romanischen Bestiarien bekannten und in »Abhandlungen über die Wunder des Morgenlandes«¹²⁰ stets berücksichtigten Blemmyer kamen mit dem 13. Jahrhundert, man kann schon sagen in Mode, wenn man hinzufügt, daß die Mode nicht vorübergehend war, da das kopflose Volk im folgenden Jahrhundert keineswegs in Vergessenheit geriet. Solche Blemmyer sieht man dargestellt auf dem »Mappe-monde de

Pierre«, Peters Weltkarte, auf dem »Image du Monde«, der Weltabbildung, des Gautier von Metz – die um 1210 und um 1246 entstanden –, von Blemmyern wissen auch Marco Polo und der Ritter Mandeville zu berichten, übrigens, wie wir noch sehen werden, aus anderer Quelle. Man wußte, daß Alexander der Große in Indien mit diesem Volk zu kämpfen gehabt hatte. Man zweifelte im übrigen nicht daran, daß es sich auch bei diesem entarteten Geschlecht um legitime Nachkommen Adams, Erben der Erbsünde, handelte, denen die frohe Botschaft wie allen Völkern zgedacht war. Augustinus zeigte deshalb seinen Schülern ihre Bilder.¹²¹ Kopflosigkeit wurde freilich als ein an sich zweifellos bedenklicher Charakterzug erkannt, und der kopflose schwarze Mönch, der aus dem Halsstumpf wie ein Schornstein Rauch und Flammen spie, wenn man ihn sich im 15. Jahrhundert anläßlich gewisser Prozessionen in der Öffentlichkeit zeigen sah – dieser Mönch bedeutete die Hölle.¹²²

Unter diesen Umständen war es kein Wunder, daß die Chronisten und Journalisten von kopflosen Mißgeburten, wie sie manchmal vorkamen, viel Aufhebens machten. Will man erhaltenen zeitgenössischen Berichten glauben, wurden jedenfalls 1503 in Wittenberg und 1514 in Leyden Kinder ohne Köpfe geboren, die Augen, Mund und Nase auf der Brust hatten.

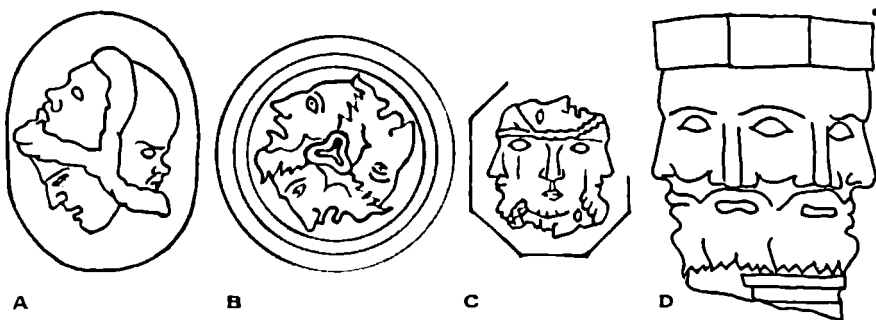
Noch häufiger kamen – in der bildenden Kunst wenigstens – Wesen vor, die zwar einen Kopf auf den Schultern, aber zusätzliche Gesichter an anderen Körperteilen hatten. Diese traten zuerst in England auf, und zwar als Teufel.¹²³ Die Eadwinesche Kopie des Utrechter Psalters zeigt – in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts – noch keine Spur von gastrokephalen Dämonen, man begegnet diesen aber in der vermutlich in Canterbury zu Beginn des folgenden Jahrhunderts hergestellten letzten Abschrift dieser karolingischen Handschrift.¹²⁴ Sie zeigen sich desgleichen in dem Psalter, der, nachdem ihn zunächst der Erzbischof von Yorck, Geoffrey Plantagenet (1191–1212), oder doch einer von seinen Freunden besessen hatte, in den Besitz der Königin Blanca von Kastilien überging – und in dem, der Sage zufolge, der heilige König Ludwig von Frankreich lesen gelernt haben soll.¹²⁵ Die gleichen Dämo-



19. Ungeheuer mit versetzten Köpfen. Oben links: Abbildung einer 1496 im Tiber gefundenen und von Melanchthon als »Papstesel« gedeuteten antiken Statue. Oben rechts: Engel vom Weihwasserkessel der Pfarrkirche von Vernon (Eure), 15. Jh. Unten: Tanzende Putten. Kupferstich von Altobello, Ende des 15. Jh.

nen kehren wieder bei William von Brailes¹²⁶ – um 1240 – und auf den Seiten der 1230–1250 gemalten Apokalypse der Bibliothek des Trinity College.¹²⁷ Plastisch ausgebildet findet man sie in Frankreich um 1250 in der Laibung des Südportals der Kathedrale von Chartres sowie um 1270 beim Jüngsten Gericht an der Kathedrale von Bourges. Die Höllen des späten Mittelalters wimmeln von ihnen. Mâle¹²⁸ deutete die Verschiebung des Gesichts auf den Bauch als symbolischen Hinweis auf die Verrücktheit der ganz in den Dienst niedriger Begierden gestellten teuflischen Intelligenz: »Auf scharfsinnige Weise wird so anschaulich gemacht, daß der gefallene Engel zum Tier verkommen ist.« Wie auf dem Bauch tragen Teufel Gesichter manchmal auch auf dem Hintern¹²⁹ und auf den Schenkeln¹³⁰ (Abb. 18). Nach 1612 beschrieb der Pater de Lancre so versehene Teufel in seinem »Tableau de l'inconstance des mauvais anges et des démons«, Bildnis der Unbeständigkeit der bösen Engel und Dämonen: »Der Teufel«, sagt er, »hat einen großen Schwanz am Hintern und darunter eine Art Gesicht, aus welchem er indessen nie ein Wort spricht.« Autoritäten, auf deren Zeugnis sich die Verfasser derartiger Handbücher berufen konnten, waren die Hexen, wie jene Marie d'Aspilcuete, wohnhaft in Hendaye, neunzehn Jahre alt, die vor Gericht aussagte, daß dieses hintere, sich unterhalb eines großen Schwanzes befindliche Gesicht wie die Schnauze eines Bocks gebildet sei. Doch bekanntlich sieht man auch gewisse antike Gryllen mit einem Bockskopf an der gleichen Stelle ausgestattet.

Diese Monstren zeugten sich fort bis ins 16. Jahrhundert.¹³¹ Als 1495 ein antikes Exemplar aus dem Tiber gefischt und durch einen Kupferstich von Wenzel von Olmütz in all seiner Scheußlichkeit weithin bekannt wurde, deutete Philipp Melanchthon das Geschöpf mit der Schnauze am Hintern als Offenbarung der wahren Natur des Papsttums und als ein Zeichen, daß dessen Ende nahe sei; seine mit Holzschnitten aus der Cranach-Werkstatt illustrierte Erklärung dieses »Papst-Esels« erschien in mehreren Ausgaben.¹³² Allerdings scheint man Geschöpfe mit derart versetzten Gesichtern nicht unbedingt für teuflisch gehalten zu haben. Ein Engel des 15. Jahrhunderts über dem



20. Vielgesichtige Gryllen. A. Dreifache antike Grylle. B. Fresko in Gurk, Kärnten, 13. J. C. Antike Gemme vom Siegel König Theobalds von Navarra, 1245. D. Misericordie des Chorgestühls, Zürich, zweites Viertel des 14. Jh.

Weihwasserbecken der Kirche von Vernon trägt ein großes Mondgesicht auf der Brust, und gegen Ende des 15. Jahrhunderts stach Altobello¹³³ einen Cupido, der ein ernstes, seines Kinns beraubtes Gesicht wie einen Brustharnisch umgeschnallt hat (Abb. 19).

Die vielköpfigen Genien, denen in der klassischen Glyptik eine so reiche Nachkommenschaft beschieden war, kamen ebenfalls im 13. Jahrhundert bei der abendländischen Christenheit in verschiedener Gestalt wieder zur Welt, so etwa als Affen oder doppelgesichtige Fratzen, die zwei Trompeten gleichzeitig bliesen.¹³⁴ Ein Fresko des 13. Jahrhunderts in Gurk (Kärnten) zeigt drei an den Hinterköpfen so miteinander verwachsene Häupter¹³⁵, daß der Bart des einen das Haar des anderen bildet. Ihr genaues Vorbild findet man bereits auf römischen Siegeln¹³⁶ (Abb. 20). Auf den kosmographischen Tafeln des Wiesbadener »Liber Scivias« stellen solche Köpfe die Winde dar.¹³⁷ Häufig finden wir solche drei- oder sogar viergesichtigen Köpfe¹³⁸, wie man sie von den im 13. und 14. Jahrhundert gebrauchten antiken Siegeln kennt¹³⁹, bei den Misericordien des Chorgestühls (Abb. 21). Doch zunächst verbreiteten die Kalender das Bild des doppelgesichtigen Janus als Personifizierung des Monats Januar.

Der doppelgesichtige Januar des Mosaikpflasters zu Aosta¹⁴⁰ knüpft



21. Groteskes Dreigesicht, Miserikordie des Chorgestühls der Kirche von Saint-Pol-de-Léon (Finistère), 15. Jh.

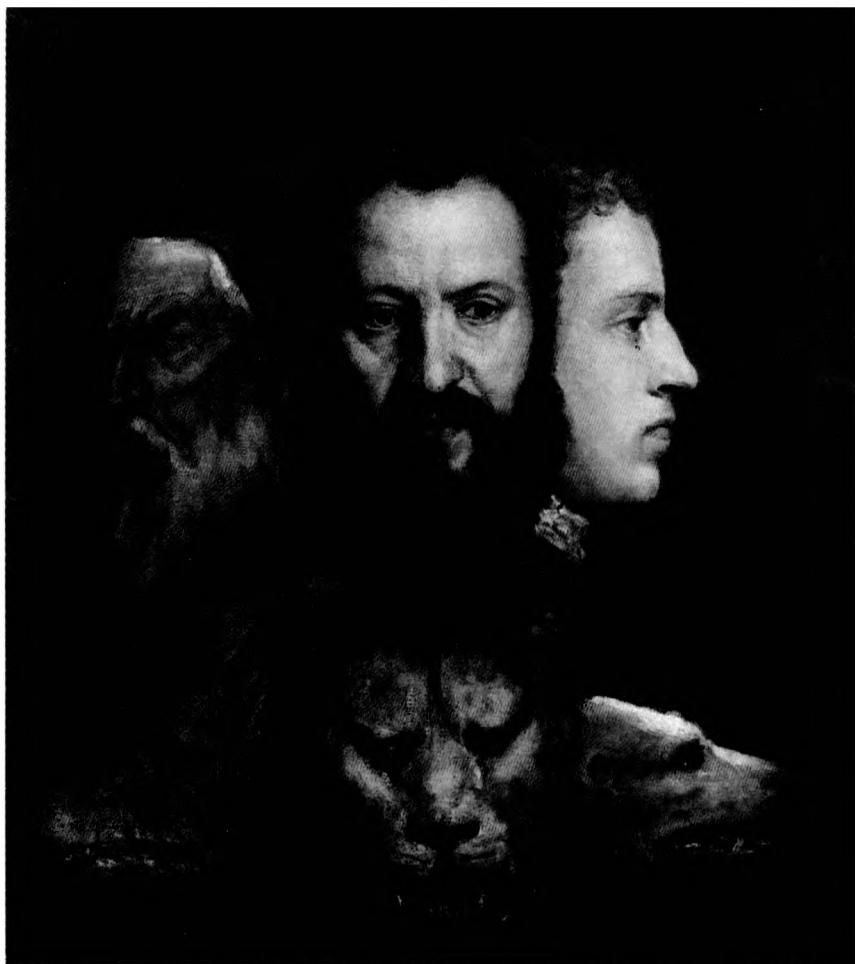
unmittelbar an die römische Überlieferung an. Eine Beschreibung dieser symbolischen Kreatur gibt schon Isidor von Sevilla: »Bifrons idem Janus pingitur ut introitus anni et exitus demonstratur«, doppelgesichtig wird Janus gemalt, damit er auf Eingang und Ausgang des Jahres hinweise. Eine Darstellung des aufrecht zwischen zwei Türmen – aus einem kommen die Jahre heraus, um im anderen zu verschwinden – Wacht haltenden Gottes findet man sowohl in Saint-Denis und Mimizan¹⁴¹ als auch in zahlreichen Handschriften.¹⁴² Janus fungiert dort noch wie bei den Alten als Türhüter. In Amiens aber sitzt Janus bereits an einer üppig gedeckten Tafel, und das Bild des einem winterlichen Festmahl präsidierenden Janus gelangte in der Folgezeit in viele gotische Kalender.¹⁴³ Gewöhnlich zeigt er einerseits das Gesicht eines bärtigen Alten, andererseits dasjenige eines bartlosen Jünglings: Vergangenheit und Zukunft. So wurde aus Janus, dem Gott der Türen, Kronos. Zu

den beiden Gesichtern der Vergangenheit und der Zukunft sah man ihn auch häufig noch ein drittes, der Gegenwart entsprechendes, zeigen.¹⁴⁴ In einer französischen Handschrift ist diese Figur auf ein Rad des Lebens gestellt, das in der Zeit sich dreht.¹⁴⁵

Nachdem die Bilder der Kalender den doppel- oder dreigesichtigen Janus ziemlich allgemein bekannt gemacht hatten, bewies dieser, daß er außer dem Jahresende und -beginn auch anderes Doppelgesichtige vertreten konnte. So sieht man den nach vorn und hinten zugleich blickenden Gott den Alten und den Neuen Bund¹⁴⁶ bedeuten; als doppelte Gestalt einer Kurtisane und einer verwesenden Leiche den Bund von Wollust und Tod¹⁴⁷, als Rebis, einerseits männliches, andererseits weibliches Wesen, das alchimistische Geheimnis der Polarität der Elemente. Letzteres Wesen sieht man manchmal mit einer charakteristischen Grylle vereint, auf einem Vogel nämlich, der zwei doppelgesichtige Köpfe trägt.¹⁴⁸ Der im »Hortus Deliciarum« vorgeführte Helm der Philosophie¹⁴⁹ zeigt drei Gesichter, welche die Ethik, die Logik und die Physik bedeuten. Am Brunnen vor dem Palast der Bischöfe von Lisieux zu Rouen sieht man eine derart die drei Gesichter der Logik, der Physik und der Metaphysik zeigende Maske gar anstelle des Gesichts der Philosophie.¹⁵⁰

Laster und Tugenden verkörpern sich in der gleichen vieldeutigen Erscheinung. In einer französischen Handschrift – in dem Pariser »Verger de Soulas« – stellt der doppelmündige Janus die Gefräßigkeit dar¹⁵¹; während man ihn in Italien oft zur Darstellung der aus Vorsicht und Erfahrung bestehenden Einsicht herangezogen hat, der zuliebe er dort manchmal auch die drei Gesichter der Memoria, Intelligencia und der Praevidentia annehmen mußte – die der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entsprachen.¹⁵² Die der Einsicht bedürftige Gerechtigkeit hat sich gleichfalls gern in der Gestalt des doppelgesichtigen Gottes gezeigt.¹⁵³

Da man einmal die Weisheit und die Zeit im gleichen Bilde zu sehen gelernt hatte, malte Tizian die Personifikationen beider als sechsköpfige Grylle: Die drei Gesichter der Weisheit stehen über dem »Signum



22. Allegorie der Einsicht. Gemälde von Tizian, London, National Gallery.

triciput« der Zeit, an dem man, der Lehre des Makrobius entsprechend, die Vergangenheit als den die Erinnerungen raubenden Wolf, die Gegenwart als den gewaltsam zupackenden Löwen, die vielversprechende Zukunft aber als eifrig die Spur des Glücks verfolgenden Hund dargestellt sieht¹⁵⁴ (Abb. 22).

Heidnische Genien leihen auch der göttlichen ebenso wie der teuf-

lischen Dreifaltigkeit die Gestalt. Das ist bemerkenswert, insofern es uns einerseits die Macht der alten Bilder offenbart, andererseits ein weiteres Beispiel der Übertragung solcher alten Bilder durch die Glyptik bietet. Das Siegel Rogers, des Erzbischofs von York, zeigte 1154 ein dreiköpfiges Ungeheuer mit der Inschrift: »Caput nostrum trinitas est«; dasjenige Heinrichs von Lancaster, Grafen von Derby, auf der Charta für Thomas Wake trägt das Bild eines dreiköpfigen Gottes, das die Inschrift als »Trinitatis imago« bezeichnet.¹⁵⁵ Das dreifache Gesicht der Heiligen Dreifaltigkeit findet sich alsdann in den Illustrationen der um 1226 entstandenen »Bible moralisée«. Aus dem 15. und 16. Jahrhundert¹⁵⁶ kennt man dieses Gesicht von Schlußsteinen und von den Holzschnittillustrationen gedruckter Bücher, in Nürnberg sieht man es nach einem Entwurf Albrecht Dürers in Glasmalerei ausgeführt. Mitunter trägt sogar Gottvater als Weltenschöpfer dieses dreifache Gesicht. Wie eine antike Gottheit erscheint auf einem Relief zu Sedgford auch das vom heiligen Christophorus getragene Jesuskind. Erst 1628 verbot Papst Urban VIII. diese Bilder.

Wenn es möglich war, die Heilige Dreifaltigkeit als dreigesichtige antike Gottheit darzustellen, konnte natürlich auch der Böse in dieser Gestalt erscheinen. Satan, von dessen Dreifaltigkeit schon Origenes handelt, spiegelt diese drei Gesichter wie in einem Zerrspiegel. Auf einer englischen Zeichnung des 14. Jahrhunderts¹⁵⁷ trägt Isaak von Norwich, der der Anführer einer Bande von Teufeln war, einen dreigesichtigen Kopf. Allerdings billigte man dieses Zeichen überlegener Macht gewöhnlich nur Luzifer, dem Herrn der Hölle, zu. Didron weist auf verschiedene derartige Darstellungen hin (Abb. 23 und 24), von denen eine sich auf dem Tympanon der Kirche Saint-Basile zu Étampes befand.¹⁵⁸ Die Hölle des Campo Santo zu Pisa wird von einem dreigesichtigen Satan regiert, ebenso wie die Hölle der Göttlichen Komödie:

O Wunder, das sein Kopf dem Auge bot!
Mit drei Gesichtern sah ich ihn erscheinen,
Von diesen aber war das vordre rot.

Anfügten sich die andern zwei dem einen,
Gerad' ob beiden Schultern hingestellt,
Um oben sich beim Kamme zu vereinen;

Das Antlitz rechts weißgelblich – ihm gesellt,
Das links, gleich dem der Leute, die aus Landen
Von jenseits kommen, wo der Nilus fällt.

Und einen argen Sünder malmt' entzwei
Und kaute jeder Mund, daher zerbissen,
Flachsbrechen gleich, die Zähne ihrer drei.¹⁵⁹

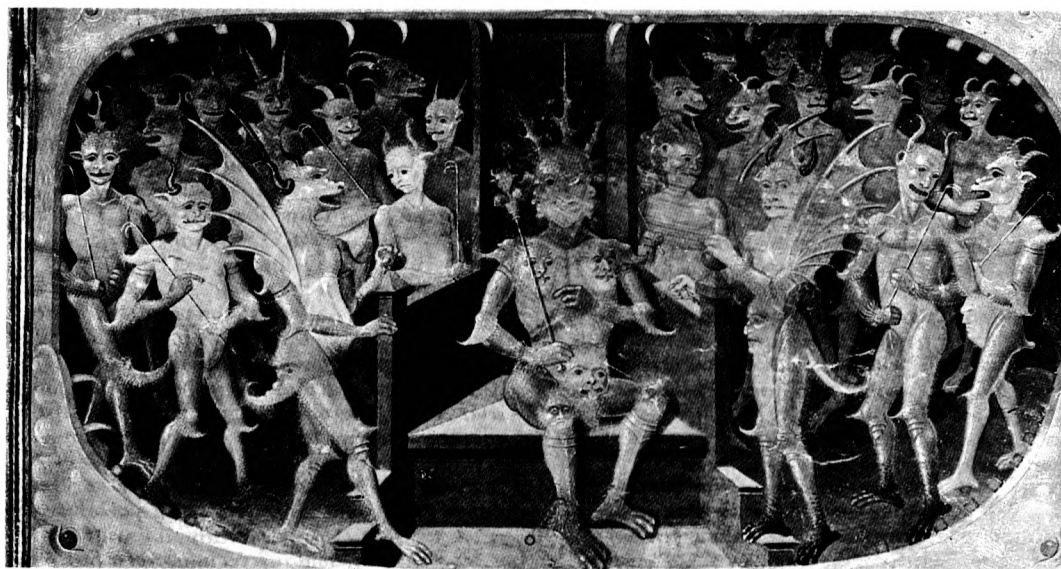
Das rote Gesicht verkörpert den Haß, das weißgelbliche die Ohnmacht, das äthiopisch schwarze die Unwissenheit. Jeder der drei Münders verschlingt einen Verräter, Judas, Brutus und Cassius. Janus in der Rolle der Gefräßigkeit ist hier ins Höllische und Teuflische gesteigert. In der um 1226 entstandenen »Bible moralisée« und in deren späterer Wiederholung¹⁶⁰ ist der dreigesichtige, jedoch eine einfache Krone tragende Satan oft mit dem Antichrist identisch. Rätsel aufgegeben hat den Gelehrten eine um 1523–1524 entstandene Zeichnung Grünewalds, die drei grobe und grimassierende Gesichter innerhalb eines einzigen Nimbus grotesk mit einem einzigen Körper verwachsen zeigt (Abb. 25). Edgar Wind hat in dieser Zeichnung eine Darstellung der drei Ehemänner der heiligen Anna sehen wollen¹⁶¹, während Schönberger¹⁶², der das Motiv auf Vorbilder aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts bezieht, eine protestantische widergöttliche Dreifaltigkeit in den drei Visagen liest.

Auch die tierischen Höllenrachen vervielfältigten sich: Das die armen Sünder zermalmende Gebiß des Leviathan verdoppelte und verdreifachte sich nach dem von der Glyptik gebotenen Muster.

Die Bilder der ältesten anglo-normannischen Apokalypse-Handschriften¹⁶³ zeigen den Höllenschlund als verdoppeltes Gorgoneion, wie man es ähnlich auf einem Skarabäus aus Tharros¹⁶⁴ dargestellt sieht, so daß nur das große Maul in der Mitte die beiden einander symmetrisch



23. Heilige Dreifaltigkeit. Französischer Holzschnitt des 16. Jh., nach Didron, *Iconographie chrétienne*.



24. Teuflische Dreifaltigkeit. Buchmalerei in einer im 15. Jh. entstandenen Handschrift der *Histoire du Saint-Graal*, Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 96, fol. 61.

gegenüberliegenden Gesichter zusammenhält. Die mittelalterlichen Darstellungen unterscheiden sich von den antiken allein dadurch, daß das zwischen den Gesichtern sich als feuriger Höllenrachen erstreckende Maul weiter aufgerissen ist, sowie durch die viel schrecklichere Lebendigkeit der Fratzen in dieser neuen Bearbeitung des Motivs (Abb. 26 und 27). Die Tatsache, daß dieses Bild des Höllenrachens zuerst in einer Reihe von Handschriften auftaucht, denen man die Schule der Abtei Saint Albans ansieht, deren Scriptorium von jenem Matthaeus Parisiensis geleitet wurde, der auch das oben erwähnte illustrierte Verzeichnis der im Besitz der Abtei befindlichen antiken geschnittenen Steine anlegte, ist an sich schon vielsagend.

In den Apokalypse-Handschriften der von Delisle und Meyer unterschiedenen zweiten Familie (der Canterbury-Gruppe)¹⁶⁵ sieht man dem Rand dieses Höllenrachens ein drittes Gesicht gewachsen oder, wie man bei näherem Zusehen bemerkt, einen in viele Gesichter fortwuchernden dritten Auswuchs, dessen Bildung mit den rechts und links einer mittleren Nase verkehrt glotzenden kleineren Fratzen freilich nicht so wild und planlos ist, als daß man nicht auch für ihn einen antiken Präzedenzfall nachweisen könnte¹⁶⁶ (Abb. 28). Die Blockbuchapokalypse¹⁶⁷, deren Holzschnitte nach einem Muster der oben besprochenen ersten Gruppe von Handschriften gefertigt sind, zeigt dementsprechend den Höllenrachen wieder als nur doppeltes Gorgoneion. Auf den in den Jahren zwischen 1537 und 1547 bei den Protestanten Deutschlands, Frankreichs und Englands beliebten Bronzemünzen mit Spottbildern gegen die römische Kirche sieht man nach dem Muster des Gorgoneions die Köpfe von Kardinälen mit denen von Satyrn und Verrückten verbunden – doch waren diese Darstellungen unmittelbar von antiken doppelköpfigen Münzbildern angeregt.¹⁶⁸

Auch die Helme, die das Gesicht ihres Trägers zum Oberkörper einer brustgesichtigen Mißgeburt machten, erlebten in der Gotik eine – wie man bei derartiger die Grenzen zwischen Lebendem und Totem, Tierischem und Menschlichem verrückenden Kunstgegenständen wohl sagen darf – neue Blütezeit.

Die älteste bekannte mittelalterliche Darstellung einer zoomorphen Helmzier schmückt ein 1224 datiertes Siegel.¹⁶⁹ Allerdings wirkt der dort auf eine flache Glocke applizierte Pfauenkopf noch ganz als Beiwerk. Tiere, die mit dem Helm, den sie bekrönten, verbunden waren, daß dieser als ihr Körper erschien, zeigten sich erst in der zweiten Hälfte und gegen Ende des 13. Jahrhunderts, zu einer Zeit also, als die Gryllen die abendländische Christenheit an solche Verfremdungen der natürlichen Anatomie nachgerade schon gewöhnt hatten. So sieht man die Vorbilder der zoomorphen Helmzierden des späten 13. Jahrhunderts denn auch in den Ungeheuern der älteren Architekturplastik und Miniaturmalerei. Eine romanische Schwibbogenverzierung in Aulnay gibt das Bild einer Kreatur, die auf einem Eulenleib einen bärtigen Männerkopf trägt – auf diesem aber, wie eine Helmzier, den langen gebogenen Hals eines Schwans oder einer Gans. Die Personifikation der Philosophie in der um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert entstandenen Bilderhandschrift des »Hortus Deliciarum« der Herrad von Landsberg trägt, wie schon erwähnt, drei allegorische Gesichter sozusagen am Hut oder Helm. Und der Tod, der im Bilde der Eröffnung des vierten Siegels der Apokalypse-Handschrift von Toulouse vor dem wandelnden Höllenrachen herreitet (Abb. 3), trägt, schon ganz nach Art einer phantastischen Helmzier, einen feuerspeienden Raubtierkopf an einem ihm über seinen Menschenkopf gewachsenen langen Hals.

Die Helmschmiede rüsteten also ihre Kunden nur so aus, wie sie diese übermenschlichen und unmenschlichen Ungeheuer ausgerüstet sahen.¹⁷⁰ Im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts wurden die Helme und Helmzierden immer überladener und komplizierter. Sirenen, Adler, Bikephale, Drachen, Löwen, Hunde, geflügelte Vierfüßer und Einhörner standen oder bäumten sich jetzt auf den Helmen (Abb. 29). Mancher Ritter trug noch einen halben zweiten Mann auf dem Helm, manch anderer wie die asiatischen Äthiopen einen Pferdehals mit einem Pferdekopf. In den meisten Fällen gaben sich die auf den Helmen thronenden Wesen den Anschein, als sei der eisenbewehrte Kopf ihres



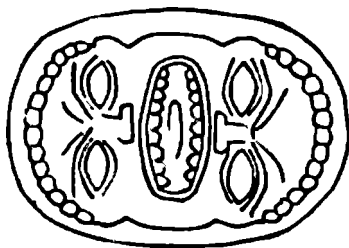
25. Anti-Trinität. Zeichnung von Matthias Grünewald, um 1523–1524, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.



26. Doppeltes Gorgoncion. Buchmalerei in einer zu Beginn des 13. Jh. entstandenen anglo-normannischen Handschrift der Apokalypse.

Trägers ihr Leib, so daß unvermeidlich das Gesicht des Trägers sich als Brustgesicht eines Ungeheuers darstellte.

Andere Ritter erschienen als vielgesichtige und vieldeutige heidnische Genien oder als Reiter der Apokalypse. Lebende Gryllen belebten die Turnierplätze und die Schlachtfelder. Auf einem um 1390 gemalten Fresko in Königsberg¹⁷¹ steht ein Ritter, über dessen Helm ein riesiger Hahnenhals sich erhebt. Er stellt eine bemerkenswerte Ähnlichkeit des Mannes mit einem jener vogelköpfigen Mischwesen her, die seinerzeit die Ränder der illuminierten Handschriften schmückten (Abb. 30 und 31). Der deutsche Holzschnitt des 15. Jahrhunderts mit der allegorischen Darstellung des »Guten Mannes« scheint zugleich von jenen ritterlichen Rüstungen und aus dem antikisierenden Bestiarium inspiriert, das an den Kathedralen und an den Rändern der Bilderhandschriften sein Wesen trieb. Ihn befähigt der aus dem Löwenkopf – er bezeichnet sein mutiges Herz – lang und gewunden wachsende Vogelhals übrigens, ein etwa unüberlegtes Wort noch rechtzeitig, ehe es ihm über die Lippen kommt, zurückzunehmen¹⁷² (Abb. 32). Nichts ist seltsamer als der Anblick der nebeneinander auf Regalen abgestellten Helme, die man auf einem Bilde des »Livre des Tournois«, Turnierbuchs, des Königs René d'Anjou erblickt (1450–1460)¹⁷³, oder auf einer Illustration des »Wappenkodex« des Ritters Konrad Grünberg (1483)¹⁷⁴: Die Helme entfalten da, ganz auf sich gestellt, ein unheimliches Eigenleben, grimassieren, winden sich, schlagen mit den Flügeln wie Tiere einer Menagerie (Abb. 33).



27. Doppeltes Gorgoncion.
Skarabäus aus Tharros, Ende
des 4. Jahrhunderts v. Chr.

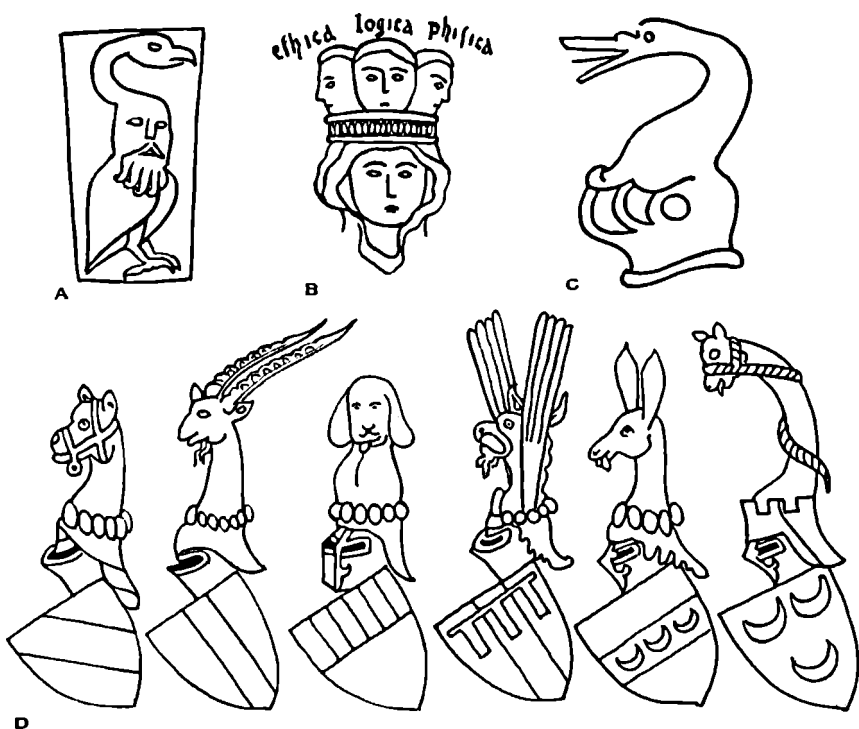


28. Dreifaches Gorgoneion. Buchmalerei in einer um 1290 in Canterbury entstandenen anglo-normannischen Handschrift der Apokalypse.

So wurden, eines nach dem anderen, die antiken Ungeheuer wieder hergestellt. Die Grylle lebte wieder auf mit den Kopflosen, mit den vielgesichtigen Göttern und inspirierte später die Verfremdung der Ritter zu Wesen ihres Schlages.

Zu fragen ist, aus welchen Gründen die antiken Monstren im 13. Jahrhundert zu neuem Leben erwachten. Man sollte eigentlich meinen, daß sie schon der wundergläubigen und nach Seltsamkeiten aller Art begierigen romanischen Welt höchst willkommen gewesen wären. Tatsächlich aber waren vor dem 13. Jahrhundert nur die unmittelbar der Naturgeschichte des Plinius entnommenen Blemmyer und die vielköpfigen mythologischen Genien dem Abendland einigermaßen geläufig – obwohl die Vorbilder, die später die Gryllen gotischer Künstler inspi-

rierten, auch denen der Romanik schon zur Verfügung standen, denn in den Schätzen der Abteien und der Könige wurden antike Gemmen und Kameen von jeher gehortet. Die plötzliche Bereicherung dieser Schätze nach der Plünderung Konstantinopels während des 4. Kreuzzuges, die damit einhergehende Erneuerung des Kults der geschnittenen Steine, das Wiedererwachen des Glaubens an deren magische Kräfte erklären zwar vielleicht die große Beliebtheit der Gryllen zu jener Zeit, aber nicht das augenscheinlich geringe Interesse der Romanik an ihnen. Weshalb haben also die phantastischen Formen der Gryllen die phantastischen Geschöpfen so geneigten Künstler der Romanik nicht ange-



29. Zoomorphe Helmzierden. A. Verzierung eines Schwibbogens der Kirche von Aulnay (Charente-Maritime), romanisch. B. Helm der Philosophie aus dem »Hortus Deliciarum«, um 1200. C. Helm des 15. Jh. D. Schottisches Wappenbuch des Claes Haynen, 14. Jh.

sprochen? Vielleicht weil die winzig und zierlich in Edelsteine geschnittenen Gryllen den Künstlern der Romanik, die zwar phantastischen Geschöpfen zugetan waren, aber monumental empfanden und dachten, zu kleinlich erschienen. Die Zeit war reif für die Entdeckung der Gryllen, als die Künstler begannen, statt der monumentalen Wirkung den feinen Effekt, die Kostbarkeit, zu suchen. Nicht von ungefähr finden sich die ältesten mittelalterlichen Gryllen in kostbaren dekorativen Zusammenhängen, auf dem Email eines Reliquienschreins, in schmückenden Stuck gebildet. Ihre große Zeit begann, als die Goldschmiedekunst das Muster aller bildenden Kunst zu werden begann.

5. DIE GRYLLEN DES AUSGEHENDEN MITTELALTERS. Zerstückelung. Neues Leben. Hieronymus Bosch, ein Meister der Gryllen.

Gegen Ende des Mittelalters tendierten die Gryllen einerseits zur Zersetzung und Zerstückelung, andererseits zu einer bisher unerhörten Vitalität und Lebenstüchtigkeit. In der Buchkunst des 15. und 16. Jahrhunderts ist die Tendenz zur Zersetzung am deutlichsten, hier schmücken die *disjecta membra* der zerstückelten Flickemonster Initialen und Vignetten. Köpfe, Gesichter, Helmzierden sind auseinandergerissen. Die Masken eines doppelten Gesichts sind durch den Schwung eines Buchstabens getrennt. Der ehemals mit dem Hinterkopf des Menschen verwachsene Tierkopf steht jetzt nur losgelöst, für sich, hinter diesem. Der Vogelhals schwebt über dem Schädel, zu dem er gehörte, als hätte man ihm diesen ungemäßen Boden soeben entrissen. Die Bestandteile der zerlegten Grylle befinden sich noch beieinander, geben aber nicht mehr vor, einen Zusammenhang zu haben.¹⁷⁵ Doch der dekorativen Demontage der Monstren in den Büchern stand gleichzeitig anderswo deren Erstarken zu wahrhaft beängstigender Lebensfülle gegenüber. Nie zuvor hatten sich Monstren in jedem Detail so glaubwürdig, im Ganzen so unglaublich gezeigt wie jetzt in den Bildern des Hieronymus Bosch.



30. Grylle aus dem Louterell-Psalter, London, British Museum.



31. Ritter mit grotesker Helmzier. Wandmalerei, um 1390, Königsberg in Preußen.

Die Bilder dieses Malers wimmeln von Gryllen aller Art: Da sieht man die Vogel-Grylle, die Insekten-Grylle mit einem Menschengesicht auf der Brust, gewissen von antiken Gemmen her bekannten Fliegen verwandt¹⁷⁶, Doppelgesichter¹⁷⁷, Leute, die eine Nase auf dem Rücken tragen¹⁷⁸, Kopflose, Köpfe mit Beinen – diese sogar sehr häufig (Abb. 34). Das Unheimlichste an diesem Gelichter ist, daß es sich nicht mit den herkömmlichen edlen griechisch-römischen Masken präsentiert, auch nicht drollig und komisch grimassiert wie jene seiner Ahnen, die an den Rändern der gotischen Handschriften ihr Auskommen hatten, sondern uns aus Gesichtern ansieht, die uns weismachen wollen, sie seien wie unsereins. Da gibt es aufgedunsene Köpfe mit schwerem Kinn und ausdruckslosen Augen, knochige Schädel, angst-



32. Der vollkommene Mann.
Deutscher Holzschnitt des
15. Jh.

verzerrte und lächelnd das Leben genießende Gesichter – unvermittelt auf die Füße gestellt.¹⁷⁹ Auf dem linken Flügel des Eremitenaltars¹⁸⁰ steht im Vordergrund ein gestiefler Frauenkopf und hält streng und zugleich irgendwie bedauernswert nach irgend etwas Ausschau. Der Schleier, der ihren Kopf bedeckt, ist nicht unpassend oder auffällig, überall könnte sie sich, ohne Aufsehen zu erregen, sehen lassen, wäre nicht ihr Kopf gestiefler – und trüge sie nicht auf ihrem Kopf ein Eulennest mit einer Eule über ihrem Schleier, gleich einer ornithomorphen Helmzier.

Helme andererseits hat Bosch häufig als vollkommen selbständige Lebewesen aufgefaßt. Auf einer in Oxford befindlichen Zeichnung hüpfet einer dieser Helme wie ein Frosch, ein anderer fliegt, von den Flügeln seiner Helmzier getragen. Solche Zeichnungen bestätigen den Verdacht, den schon die in der Illustration zu Grünbergs »Wappenkodex« auf Regalen stehenden Helme zu wecken geeignet waren, daß diese Dinge nämlich sich zwar tragen ließen, aber ihren eigenen Willen hatten. In großer Zahl tummeln sich selbständige Köpfe und andere Gryllen auf dem Wiener Bild des »Jüngsten Gerichts« (bei dem sich's zwar vielleicht nur um eine Kopie handelt, die jedoch auch Lucas Cranach während seines Aufenthalts in den Niederlanden¹⁸¹ kopiert hat).

Auf dem Dach des Hauses zur Linken sitzt ein bärtiger Kopf mit Pfoten und Reptilienschwanz unter einer byzantinischen Mitra. Unten vor dem Haus reitet ein behelmter Kopf mit gepanzerten Beinen einen gestieflten geflügelten Fisch; weiter vorn, zur Mitte hin, marschiert auf riesigen Füßen ein anderer Kopf hinter einer Gruppe von Ungeheuern einher. Da schwingt ein Kopfloser die blanke Waffe. Dort steckt ein Kopf die Beine aus der Schale eines Eis. Ein Pfeil hat das Ei und so mutmaßlich auch ihn durchbohrt: Augenscheinlich sollen auf dem großen Welttheater die Massenszenen des letzten Auftritts Gryllen in nie vorher gesehener Menge auf die Beine bringen.

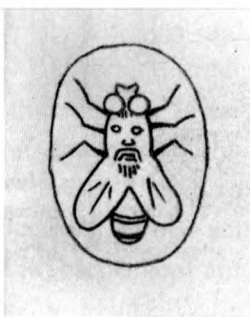
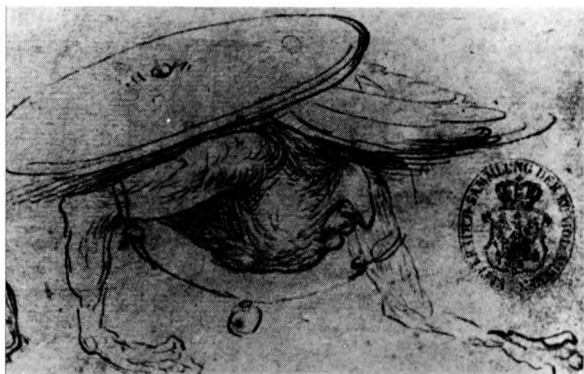
Gryllen spielen auch eine wichtige Rolle bei der »Versuchung des heiligen Antonius«¹⁸², einem Bild, das heute in Lissabon hängt. Auf

dem rechten Flügel sitzt zu Füßen des von seinem Buch aufschauenden Heiligen eine Baubo, in deren kugeligem Bauchgesicht ein Dolch steckt. Auf der Mitteltafel geht ein fischmäuliger Kopf mit Einhorn auf schlankem Eselshinterviertel. Die rätselhafteste Kreatur aber unter den vielen, die den Heiligen hier allein durch ihr bloßes Erscheinen bedrängen, sitzt diesem in der Mitte des Bildes ganz gelassen gegenüber. Der Heilige, der den Kopf seitlich zum Betrachter der Szene gewendet hat, scheint dem abschätzenden Blick dieses auf etwas gewöhnliche Art gutaussehenden Mannes mit dem korrekt gebundenen schwarzen Turban auszuweichen, der da auf einem Mäuerchen vor ihm sitzt und das gestiefelte muskulöse rechte Bein etwa in Schulterhöhe – denn einen Körper besitzt dieser Mann nicht – lässig von sich streckt, ganz Kopf, auf dem untergeschlagenen linken Bein hockend. Die vollkommene Normalität aller Teile dieser unmöglichen Erscheinung scheint den Heiligen mehr zu schrecken als die abenteuerlichen Larven, die ihn rings umzingeln. Der abschätzende Blick des Kopfes unter dem schwarzen Turban und der hilfesuchend aus dem Bild gewendete Blick des knienden Heiligen geben dem Betrachter sozusagen die traurige Wahrheit dieses tollen Mummenschanzes. Sollte wirklich der abschätzende Blick des Kopfes unter dem schwarzen Turban der des Malers sein, wie man vermutet hat?¹⁸³ Jedenfalls ähnelt diese Figur nach Anatomie, Haltung und selbst in einzelnen Zügen auf bemerkenswerte Weise dem Ungeheuer auf dem gefälschten antiken Siegel des Richters Raoul Aubry von Lille, das um 1320 geschnitten worden sein mag (Abb. 35).

Bosch fand viele Nachahmer, die ihre Höllen mit Imitationen und Abwandlungen seiner phantastischen Kreaturen bevölkerten, unter ihnen waren der große Bruegel, Jan Mandyn, Henri met de Blès, Pieter Huys, von geringeren Meistern zu schweigen. Auf einem in Berlin befindlichen Bild der »Versuchung des heiligen Antonius« sind an Abkömmlingen des aus s'Hertogenbosch hervorgegangenen teuflischen Geschlechts zu sehen: ein Tierkopf auf Pfoten, ein Menschenkopf auf Füßen und eine Grylle, die aus einer Eierschale eine blanke Waffe schwingt. Ein in Wien aufbewahrtes Höllenbild¹⁸⁴ zeigt den Höllenra-



33. Bizarre Helmzierden. Buchmalerei aus dem Wappencodex des Konrad Grünberg, 1483.



chen im Bauch eines glotzenden Kopffüßlers, der ihn sich beiderseits mit den Händen noch weiter aufreißt (Abb. 36). Bruegel gab dem Scharlatan Hermogenes, der den heiligen Jakob herausforderte, einen Akrobaten als Komplizen, der auf dem Bauch ein umgekehrtes, sozusagen kopfstehendes Gesicht trägt, sowie einen vierfüßigen Kopf, einen doppelgesichtigen langarmigen Kopf mit Nachtmütze und einen Eselskopf auf Beinen. Die Grylle fand aber ebensowohl Verwendung bei allegorischen Darstellungen der Geduld, des Zorns, des Geizes und der Wollust. Eine Grylle, die die Gefräßigkeit vorstellt, trägt Tasse und Löffel als Helmszier.¹⁸⁵ Immer lebhafter gebärdeten sich, gegen Ende ihrer mittelalterlichen zweiten Blütezeit, die antiken Ungeheuer.

In der Tat ist die Vitalität, deren man sich diese Geschöpfe der antiken Einbildungskraft gegen Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts erfreuen sieht, so stark, daß man sich fragen darf, ob sie sich nicht schon aus dem erneuerten Interesse dieser Zeit an antiken Mustern aller Art speist, Symptom der allgemeinen Renaissance ist. Zu dieser Frage geben, scheint mir, eine vielsagende Auskunft die um 1560 verfaßten »Comentarios de la pintura«, Erörterungen über Malerei, des Don Felipe de Guevara¹⁸⁶, Sohn eines Intendanten der Teppichwirken der Margarethe von Österreich, der Bosch persönlich gekannt haben könnte (die Regentin der Niederlande besaß von diesem eine »Versuchung des heiligen Antonius«). In den »Erörterungen« Don Felipes liest man nämlich:

»Vor kurzem ist mir noch eine weitere Art der Malerei bekannt geworden, die man als Grillen bezeichnete. Sie erhielt diesen Namen von Antiphilos, der einen Mann malte, den er scherzend Grille nannte. [Das griechische Wort *Gryllo* bedeutet, wie erwähnt, Ferkel; *grillo* aber, wie Guevara schreibt, bedeutet im Spanischen das nämliche wie Grille im Deutschen.] Seitdem kennt man diese Art der Malerei als Grillen.

34. Gryllen Hieronymus Boschs. Oben links: Zeichnung, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett. Oben rechts: Detail vom linken Flügel des Eremitenaltars, Venedig, Dogenpalast. Mitte und unten links: Zeichnungen, Oxford. Unten rechts: Antike Grylle.



35. Kopf mit Beinen: A. Detail der »Versuchung des heiligen Antonius« von Hieronymus Bosch, Lissabon, Museu Nacional de arte antiga. B. Siegel des Raoul Aubry, Richters in Lille, eine gefälschte Antiquität, 1320.



Antiphilos wurde in Ägypten geboren und lernte von Ktesidenos diese Art der Malerei, die mir derjenigen ähnlich zu sein schien, welche man gegenwärtig sehr rühmt bei Bosch oder, wie man bei uns sagt, El Bosco, der immer seltsam war, indem er lächerliche Gestalten und die seltsamsten Stellungen malte...«

So wird hier die Bezeichnung »Grylle« in ihrer modernen Bedeutung von einem Sammler Boschs, der noch fast dessen Zeitgenosse war, auf dessen Teufeleien angewendet. Möglicherweise hatte zu jener Zeit die Bezeichnung einen allgemeineren und weiteren Sinn, und Felipe de Guevaras Berufung auf den Text des Plinius bietet nur eine zufällige Lesefrucht des belesenen Autors. Dennoch ist unübersehbar, daß von allen aus der klassischen Antike stammenden Geschöpfen vornehmlich die vielköpfigen und die mit deplazierten Köpfen besetzten Wesen sich in der Kunst des Meisters von s'Hertogenbosch fruchtbar fortgepflanzt haben. Andererseits findet man in der Abhandlung des Kanonikus Macarius über antike Gemmen¹⁸⁷ (der Verfasser starb 1614) als Gryllen ausschließlich Masken mit Pfoten und einem Pferdeschwanz als Helmbusch bezeichnet. Wie die Höllensmaler rechnet auch der Kanonikus diese Geschöpfe zu den »abscheulichen und unreinen Scharen des Teufels«. Wenn anfänglich von Gryllen in jenem weiteren Sinn die Rede gewesen sein mag, den Plinius der Bezeichnung gab, jedes komisch verzerrte karikierende Bild also als »Grylle« hätte angesprochen werden können, wurde doch schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Bedeutung der Bezeichnung so weit eingeschränkt, daß sie einzig auf eine bestimmte Rasse von Ungeheuern zutraf. Jedenfalls kamen so noch gegen Ende ihrer mittelalterlichen Blütezeit die Gryllen offiziell zu ihrem antiken Namen. Nachdem die Künstler der Gotik diese Geschöpfe als geheimnisvolle Überbleibsel einer sagenhaften Vorzeit angestaunt und nachgeahmt hatten, wurden die Gryllen zuletzt als Exempel einer ganz bestimmten »hellenistischen Manier« identifiziert: Man findet hier also, vor allem in der Renaissance Nordeuropas, einen Hang zu bestimmten monströsen Formen, der sich direkt vom Mittelalter herleitet.



36. Stethokephaler Leviathan. Detail einer Darstellung Christi in der Vorhölle, Wien, Kunsthistorisches Museum.

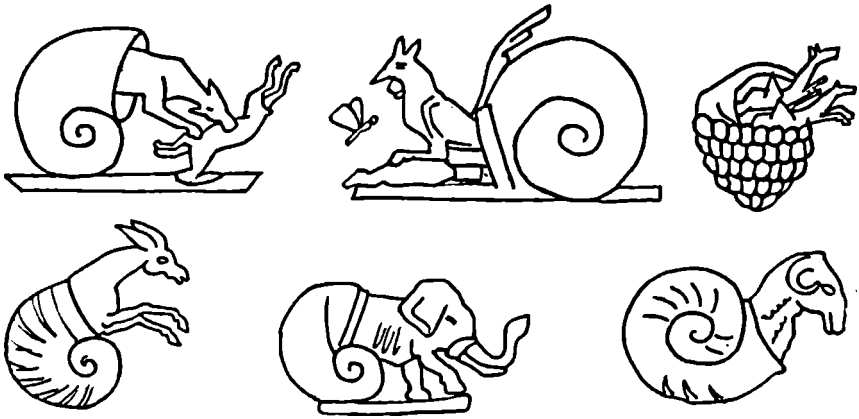
Kapitel II

Wunderlichkeiten von antiken Siegeln und Münzen

1. WUNDERLICHKEITEN VON SIEGELN. Das Tier aus dem Schneckenhaus und Venus purpurissa: das allerlei Tiere hervorbringende Schneckenhaus im Mittelalter. Das fliegende Schiff und das Fischboot.

Das Mittelalter verdankte der antiken Glyptik die Bekanntschaft mit zahlreichen grotesken Motiven. Eines von diesen – das Bild eines in einem Schneckenhaus steckenden oder einem Schneckenhaus entspringenden Tiers – muß sich den Künstlern der Gotik mindestens deshalb empfohlen haben, weil die antiken Steinschneider es mit besonderer Vorliebe behandelten. Man kennt Gemmen, auf denen Pferde¹, Esel², Böcke³, Hirsche⁴, Hähne⁵, Elefanten⁶, Hasen⁷, Mäuse⁸ oder zwei Vierfüßer gleichzeitig⁹ einer gewundenen Meerschnecke entspringen. Hier setzt aus einem Schneckenhaus ein Hund einem Hasen nach¹⁰, dort fällt aus diesem Versteck ein Raubtier einen Menschen an¹¹, der Elefant trägt eine Fackel oder einen Baumstamm mit seinem Rüssel¹², überall gibt das kleine Gehäuse auf geheimnisvolle Weise große Tiere frei (Abb. 37).

Aphrodite selbst ist so zur Welt gekommen. Angeblich soll ihre Legende sich von einem Mythos herschreiben, der von einem Ei weiß, das, in den Euphrat gefallen, von einer Taube ausgebrütet wurde und



37. Antike Darstellungen von aus Schneckenhäusern schlüpfenden Tieren.

eine schöne Göttin ausschlüpfen ließ. Diese hätten dann die Griechen als Göttin der Fruchtbarkeit verehrt¹³ und ihr (aus ihnen selbst vielleicht nicht genau bekannten Gründen – vielleicht nur aus Vergeßlichkeit) die Herkunft aus der Muschel oder Purpurschnecke angedichtet, die sie ihr zuschreiben. Deonna¹⁴ ebenso wie Stephani¹⁵ sind beide der Ansicht, daß sich die von den Griechen imaginierte Geburt der Aphrodite in Phönizien zugetragen hat. Während aber Deonna die Göttin aus einer flachen Venusmuschel geboren glaubte – gemäß der allgemeinen abendländischen Auffassung, die ja die Muschel nach dieser vermeintlichen Tochter Aphrodites benannte –, will sich Stephani dafür verbürgen, daß sie aus einer Purpurschnecke stammt. Auf einer Münze aus Tyrus ist nur deren Gehäuse zu sehen, doch hat man Münzen aus Hataria, wo mit wehendem Haar eine Frau, vielleicht schon Aphrodite selbst, aus einem Meerschneckenhaus auftaucht.¹⁶ Mit dem Beinamen »purpurissa«, den die Römer der Venus beilegte, gedachten sie zweifellos dieser Herkunft der klassischen Liebesgöttin. Dennoch – von ihnen hat ja die abendländische allgemeine Meinung das diesbezügliche Vorurteil – haben die Römer die Geburt der Venus gewöhnlich aus einer Venusmuschel dargestellt (Abb. 38). Bei manchen Darstellungen öffnen sich

deren beide Schalen wie Blütenblätter und enthüllen nur die Büste der Göttin, bei anderen sind sie wie Flügel ausgebreitet.¹⁷ Diese Muschelschalen haben verschiedene Deutungen erfahren, wurden als Panzer und Schutz des Körpers der Göttin angesehen, als Beweis ihrer Keuschheit, aber auch als Sinnbild des Mutterschoßes, aus dem alle Wesen ihren Ursprung haben. In diesem Sinne mochten sie überdies die Wiedergeburt zu einem Leben nach dem Tode symbolisieren, und vielleicht hat man deshalb Sarkophage gern mit Venusmuscheln geschmückt. Auch als Architekturornament fand die Venusmuschel bei den Römern Verwendung. Die von einer Muschelschale überwölbte Nische wies die in ihr aufgestellte Statue als Unsterbliche aus.¹⁸

Wie die Göttin selbst entsprang in der Vorstellung der Alten auch Eros oder Amor, ihr Sohn und Komplize, einer Muschel¹⁹, einer Venusmuschel²⁰ oder einem Meerschneckenhaus.²¹ Ein Gemmenschnitt zeigt den Knaben beim Spiel mit einem Hasen – der wegen seiner bekannten Fruchtbarkeit ja zum Hofstaat der Göttin gehörte –, beide aber stecken noch halb in den Meerschneckenhäusern ihrer Herkunft.²² Alle näheren Vertrauten der Göttin waren offenbar dieser Herkunft, und wahrscheinlich sahen die Alten manche jener Tiere, die man auf antiken Gemmen Meerschneckenhäusern oder Muscheln entspringen sieht, namentlich etwa den Bock, als nähere Vertraute der Venus an. Doch die Vielfalt der Tierwelt, der die antiken Steinschneider diese Herkunft nachweisen, verbietet die Annahme, daß sie allein den Vertrauten der Venus oder Aphrodite gemein war. In dem kosmogonischen System, von dem diese Darstellungen zeugen, mußte die Göttin der Liebe die Herkunft aus dem nassen Element mit anderen Göttern teilen.

Für Völker, die am Meere wohnten, war im Altertum dieses der Ursprungsort aller Wesen, selbst der Tiere des Landes. Aus dem Meer war ja, in Poseidons Gefolge, das Pferd gekommen.²³ Das Denken Anaximanders ebenso wie das Denken des Thales kreisen um Vorstellungen von der Magie des Wassers²⁴, und sicherlich muß man auch die Bilder der aus Muscheln geborenen Götter und Tiere im Zusammen-



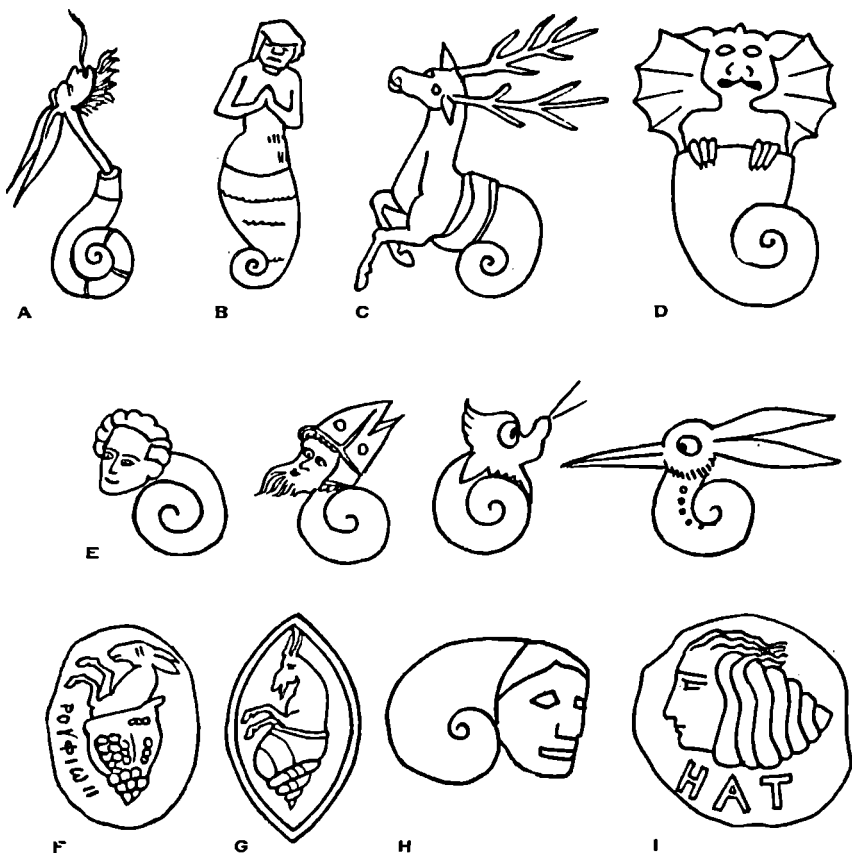
38. Aphrodite in der Muschelschale. Hellenistische Terracotta, Paris, Musée du Louvre.

hang dieser Vorstellungen verstehen. Der Purpurschnecke zuzutrauen, die warmblütigen Tiere aus dem Wasser an Land gesetzt zu haben, mag nahegelegen haben wegen der Ähnlichkeit der Farben des Purpurs und des besonderen Saftes, der in unseren Adern fließt. Doch sieht man in den Darstellungen der Glyptik warmblütige Tiere auch anderen Meeresschnecken und Muscheln entschlüpfen.

Das Mittelalter hat verschiedene dieser Motive und Symbole aufge-

griffen. Die byzantinische Kunst übertrug den Venusmuschelschmuck römischer Sarkophage auf die Dekoration von Bogenstellungen – so im Baptisterium der Orthodoxen und in San Vitale zu Ravenna. Auf gewissen Elfenbeinarbeiten des 9. Jahrhunderts scheinen die Nimben der Heiligen von den Rippen oder Riefen der Venusmuschel geriefelt.²⁵ Diese Übertragung hat vielleicht die Muschelrosetten angeregt, die das Licht karthagischer Kirchenlampen hielten.²⁶ Meerschnecken als Grabbeigaben hat man noch in Gräbern aus karolingischer Zeit gefunden – offenbar symbolisierten sie die Zuversicht auf die Auferstehung der Toten. In der bildenden Kunst fand dann dieses Symbol häufig Verwendung in der Gotik. Neben dem aus seinem Grabe auferstehenden Lazarus sieht man in einem Stundenbuch eine Schnecke dargestellt²⁷, ebenso neben dem von dem Walfisch ausgespienen Jonas auf einem Sarkophag des Lateran-Museums.²⁸ Doch symbolisiert die Muschel oder Schnecke in der Kunst der Gotik nicht in allen Fällen so eindeutig wie in diesen beiden die verheißene Auferstehung der Toten. Die Schnecke, aus deren Haus ein Gerüsteter hervorkommt, symbolisiert augenscheinlich satirisch die Panzerung der Ritter.²⁹ Und viele Darstellungen offenbaren, daß den Muscheln und Schneckenhäusern, diesen faszinierend regelmäßigen, glatten, harten und glänzenden Gebilden, noch in der Gotik wunderwirkende Kräfte zugeschrieben wurden. Hielten nicht die Muscheln in ihrer Höhlung zauberhaft das Rauschen des fernen Meeres fest, aus dem sie kamen?! Und woher stammten die Muscheln, die manchmal auf den Gipfeln der Berge gefunden wurden? Noch Leonardo da Vinci hat die Möglichkeit in Betracht gezogen, daß jene mit Hilfe der Gestirne gebildet worden seien³⁰ (allerdings nur, um die Unwahrscheinlichkeit einer extraterrestrischen Mitwirkung bei der Gestaltung solcher Versteinerungen darzulegen).

So ließen auch die Künstler der Gotik wie die antiken Steinschneider aus Muscheln die unerwartetsten Geschöpfe springen wie aus dem Hute eines Zauberers: einen Hasen³¹, einen Vogel³², einen Hirsch³³, einen Hund.³⁴ In den 1410–1416 entstandenen »Très Riches Heures du duc de Berry«³⁵ ebenso wie in dem Heinrich Mang zugeschriebenen



39. Gotische Darstellungen von aus Schneckenhäusern schlüpfenden Menschen und Tieren. A. Aus dem Pontifikale des Guillaume Durand, 14. Jh. B. Brevier von Langres, 1481–1497. C. Aus der für Karl den Kühnen verfaßten Chronik von Pisa, 15. Jh. D. Vom Gestühl des Justizpalastes zu Rouen, 1455–1469. E. Aus dem »Stundenbuch« der Marguerite de Beaujeu, um 1363. F. Antike Gemme. G. Steinbock des Tierkreises aus den »Très Riches Heures du duc de Berry«, 1410–1416. H. Relief in Suippes (Marne), 15. Jh. I. Münze aus Hatria mit dem Kopf der Aphrodite.

und 1460–1465 datierten Hausbuch von Wolfegg³⁶ tritt der Steinbock des Tierkreises aus einer Meerschnecke in Erscheinung. Da das Zeichen des Steinbocks für den größeren Teil des Monats Januar gilt, symbolisiert sein Erscheinen aus dem Schoß des Meeres wohl die Geburt des neuen Jahres. Anderswo sieht man die Windungen von Schneckenhäusern in Lockenköpfen auslaufen, hier taucht ein Kopf mit Hasenlöffeln³⁷ aus ihnen auf, dort ein bärtiger Kopf, den eine Mitra bekrönt.³⁸ Das um 1363 gemalte »Stundenbuch« der Marguerite de Beaujeu³⁹ wimmelt von solchen Grotesken (Abb. 39). Auf einem Relief in Suippes⁴⁰ erscheint, von einer Muschel behelmt, ein Kopf ganz ähnlich dem der Aphrodite auf einer Münze aus Hatria. Doch gewöhnlich sah das Mittelalter den Muscheln und Schnecken nicht schöne Göttinnen entschlüpfen, sondern, wenn schon nicht Tiere, dann Ungeheuer und Dämonen, und zwar, mit Ausnahme der gelegentlich vorkommenden fischschwänzigen Sirenen, solche, die auf dem festen Lande ihr Wesen treiben.⁴¹

Auf einem Relief in Saint-Rémi zu Reims aus dem 15. Jahrhundert⁴² zeigt das aus der Muschel schlüpfende Wesen schon den ganzen Oberkörper. Wesen, die das Schneckenhaus mit den Beinen zuerst verlassen, wurden im nämlichen Jahrhundert zu Thorailles⁴³ und zu Tours-sur-Marne⁴⁴ festgehalten. In Hieronymus Boschs »Garten der Lüste« trägt ein Mann eine nur wenig geöffnete Miesmuschel auf dem Rücken, zwischen deren schwarzen Schalen gar ein Menschenpaar zu liegen scheint, dessen Beine aus dem Spalt hervorragen⁴⁵ (Abb. 40). Ein Stich von Cock nach einer Zeichnung des gleichen Künstlers⁴⁶ zeigt eine weit geöffnete Muschel, die, voller musizierender und mit Wein und Weib sich verlustigender Narren, ein Narrenschiff übers Meer fährt: Venus stellt sich in dieser Muschel nicht so keusch und ideal dar, wie man sie von Botticelli gemalt sieht (Abb. 41). Wie schon erwähnt, entschlüpfen Muscheln im nördlichen Europa aber auch unzweideutige Teufel. Im Gestühl des Justizpalasts von Rouen⁴⁷ kriecht einer mit Fledermausohren und Fledermausflügeln aus einem Nautilus. In einer englischen Handschrift des 13. Jahrhunderts⁴⁸ springen zwei Teufel aus Venusmu-



40. Menschen in einer Muschel. Detail aus der Mitteltafel des »Gartens der Lüste« von Hieronymus Bosch, Madrid, Prado.

scheln. Der Hund, der in Bruegels Zeichnung Christi in der Vorhölle⁴⁹ den Kopf aus einer Muschel steckt, ist ohne Zweifel teuflisch. Eine um 1488 gemalte Allegorie Giovanni Bellinis⁵⁰ zeigt zwei Männer, die eine riesige Trompetenschnecke tragen, der, wie ein Weichtier geschmeidig, ein nackter Mensch entschlüpft, eine Schlange ringelt sich um seine Arme. Nicht ohne Ursache schließt bei diesem Anblick der vordere der beiden Träger entsetzt die Augen. Zwar ist nicht eindeutig zu bestimmen, ob dieses Wesen die Schande oder die üble Nachrede verkörpert – doch eine Kreatur des Teufels ist es sicherlich (Abb. 42).

So hat das mittelalterliche Abendland das Bild der gebärenden Muschel, das in seinem Reichtum und in seiner Allgemeingültigkeit von den antiken kosmogonischen Lehren herrührte, in den Zusammenhang einer neuen geistigen Welt versetzt – doch auch in diesem sieht man das tiefsinnige Bild sich bewähren.



41. Narrenschiff. Kupferstich von Cock nach Hieronymus Bosch.

Faszinierend fand das Mittelalter weiterhin das ebenfalls durch die antike Glyptik zu seiner Kenntnis gelangte Bild des fliegenden Schiffes. Zwar ist gewiß der von einem fackelschwingenden Hundskopf gerittene Globus, der vor den durch Brände erleuchteten Wolken am Himmel der Lissabonner »Versuchung des heiligen Antonius«⁵¹ schwebt, unmittelbar mit dem Bild des so häufig auf assyrischen Rollsiegeln dargestellten Sonnenballs verwandt⁵² – doch die über den gleichen Himmel fahrenden Boote⁵³ hat Bosch fast alle nach hellenistischen Steinschnitten kopiert.

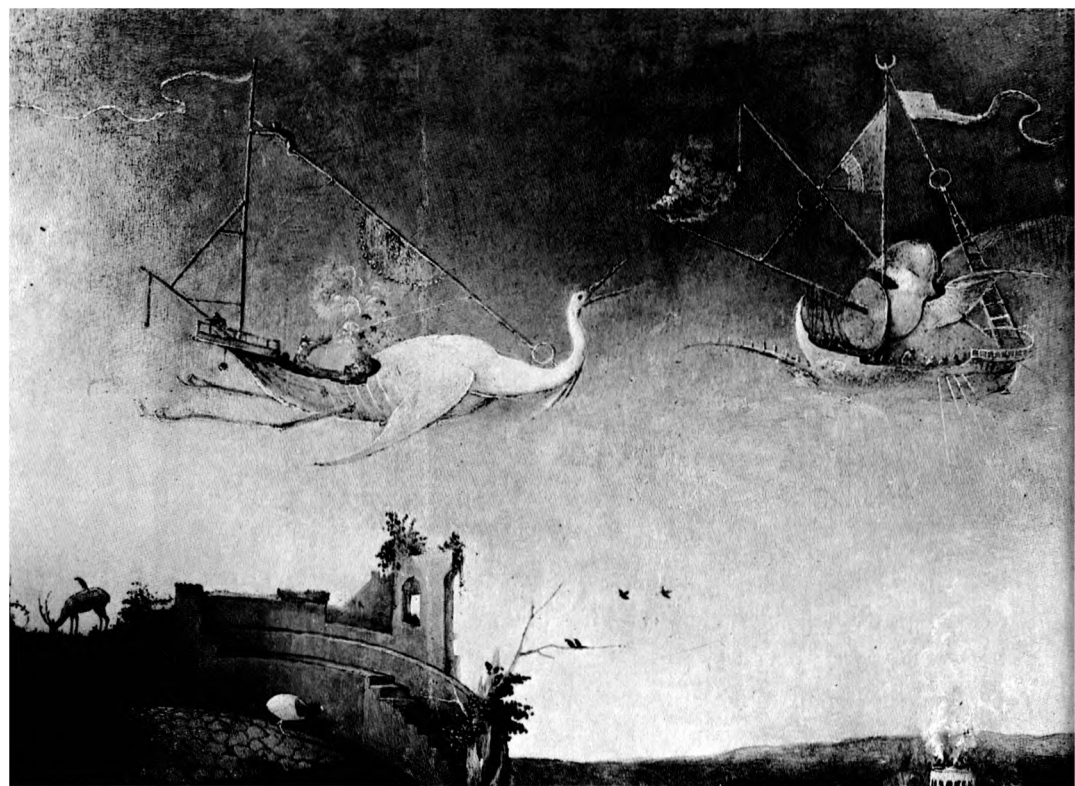
Die ältesten Schiffe waren mit Tierköpfen oder dem Bug von Tieren geschmückt, in Griechenland und später in der römischen Welt nicht selten mit einem Schwanenhals. Bei Schiffsdarstellungen in der Glyptik⁵⁴ und auf alexandrinischen Münzen⁵⁵ strich man solche dekorativen Elemente des Motivs so heraus, daß zuletzt Bilder von mit Masten und



Segeln versehenen Vögeln das Ergebnis waren, Galeeren, die die Flügel ausbreiteten⁵⁶ und, mehr als im Wasser, in der Luft in ihrem Element zu sein schienen. Doch erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts sollten sie sich in die Lüfte schwingen. Freilich hatten sich Gemmen mit der Darstellung geflügelter Schiffe schon früher besonderer Wertschätzung erfreut, überhaupt Gemmen mit der Darstellung fahrender Schiffe. Die Lapidarien schrieben Steinen mit solchen Darstellungen besondere Kräfte zu, »une pierre où il y a une nef à tous les mats vault à entretenir ses besognes«, versichert jenes Steinbuch, das angeblich die Erkenntnisse des weitgereisten Mandeville vermittelt⁵⁷, ein Stein, auf dem ein Schiff mit allen seinen Masten ist, taugt, einem die Arbeiten in Gang zu halten. Gewiß haben solche Steine Bosch zu seinen Bildern geflügelter Schiffe inspiriert. Das Triptychon der »Versuchung des heiligen Antonius« zu Lissabon zeigt zwei derartige Schiffe, eins mit den Eigentümlichkeiten der Ente, das andere wie ein Storch gestaltet. Das eine, dessen gefiederter Entenleib am Hals in einem hölzernen Schiffsschnabel endet, wird allerdings von einem Ungeheuer, das auf dem hölzernen Bug seines Gefährts einen Stachelrochen als Segel gesetzt hat, unten durch das nasse Element gelenkt. Doch das storchgestaltige Schiff gleitet durch die Lüfte. Es trägt einen Mast auf seinem hölzernen Hinterkastell, hat aber kein Segel gesetzt. Doch der Storchenhals am Bug ist stolz erhoben, und es ist offenbar, daß der Schlag der gesenkten Storchenflügel ausreichend ist, um das Schiff zu tragen. Außerdem hat der Maler dann offensichtlich ganz bedenkenlos auch noch ungeflügelte und selbst fischgestaltige Schiffe in die Luft geschickt, die sich ebenfalls da oben sehr gut halten.

Es lag von jeher nahe zu wünschen, ein Schiff möge schwimmen wie ein Fisch. So schmückten Fischköpfe den Bug kretischer Schiffe, und oft wurde der ganze Schiffsrumpf als Fisch gestaltet. Auf persischen

42. Vierfüßige Tiere und Menschen in Meerschnecken und Muscheln. Oben: Detail einer Zeichnung mit »Christus in der Vorhölle« von Pieter Bruegel d. Ä., Wien, Albertina. Unten: Allegorie. Gemälde von Giovanni Bellini, um 1488, Venedig, Akademie.



43a. Phantastische Schiffe. Detail der »Versuchung des heiligen Antonius« von Hieronymus Bosch, Lissabon Museu nacional de arte antiga.

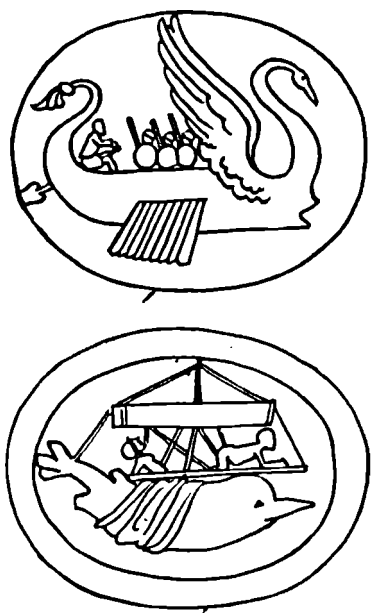
und griechischen Münzen gibt es Bilder von Fischen, die, mit Segeln und Rudern ausgerüstet, zugleich Schiffe sind.⁵⁸ Auf gewissen Siegeln⁵⁹ handelt es sich bei diesen zweideutigen Wesen ziemlich eindeutig, wenn nicht um Fische – da Delphine bekanntlich Säugetiere sind –, so doch um echte Meerestiere, die als Schiffe nur Dienst tun: um Delphine, die man mit einer Plattform für Segel und Passagiere gesattelt hat.⁶⁰

Auch dieses Fischboot oder Fisch-Schiff hat Hieronymus Bosch dargestellt. Das Fischauge glänzt, offen steht das Fischmaul, und auf dem Rücken trägt dieser unbestreitbar bis ins Mark seiner Gräten fischige Fisch, den man in dem Gewässer zu Füßen des versuchten Antonius in Lissabon erblickt, Masten und Tauwerk. Die Ähnlichkeit mit der Darstellung auf der antiken Gemme ist unverkennbar (Abb. 43 und 44). Selbst das Tuch, das dem Delphin in der Darstellung des Steinschneiders um die Mitte gewunden ist, sieht man, wie eine Schabracke, auch Boschs Fisch übergeworfen. Es hat also ganz den Anschein, als hätte sich auch in diesem Fall der Maler der »Grillen« von antiken Gemmen anregen lassen.

Liegt aber das soeben betrachtete Fisch-Schiff, wie sich's für Fische und Schiffe gehört, im Wasser, sieht man am Himmel Männlein und Weiblein ganz unerhört auf fliegenden Fischen beritten. Indessen gibt es sogar für diese Reiterei antike Vorbilder. Das Bild des Reiters auf dem Fisch, das im Mittelalter schon unter den Skulpturen der Grundmauer in Sens vorkommt, ist in der Glyptik⁶¹ und mehr noch auf antiken Münzen – namentlich aus Tarent⁶² – sehr verbreitet. Der Reiter, bei dem es sich dort wahrscheinlich um Taras, den Flußgott und eponymen Helden der Stadt handelt (Sohn Poseidons und einer einheimischen Nymphe), trägt auf diesen Münzen manchmal einen Thunfisch unter dem Arm.⁶³ Einen Fisch unter dem Arm trägt auch einer von Boschs Reitern auf Fischen, und so liegt die Vermutung nahe, daß dem Maler eine dieser Tarentiner Münzen unter die Augen gekommen sein mag. Pieter Huys⁶⁴ und Bruegel⁶⁵ mögen sich zu den Luftschiffen und fliegenden Fischen, die sie gelegentlich in die Himmel ihrer Bilder steigen ließen, von Bosch haben anregen lassen. Aber es spricht viel



43b. Fisch-Schiff. Detail der »Versuchung des heiligen Antonius« von Hieronymus Bosch, Lissabon Museu nacional de arte antiga.



44. Phantastische Schiffe. Darstellungen von antiken Siegelsteinen.

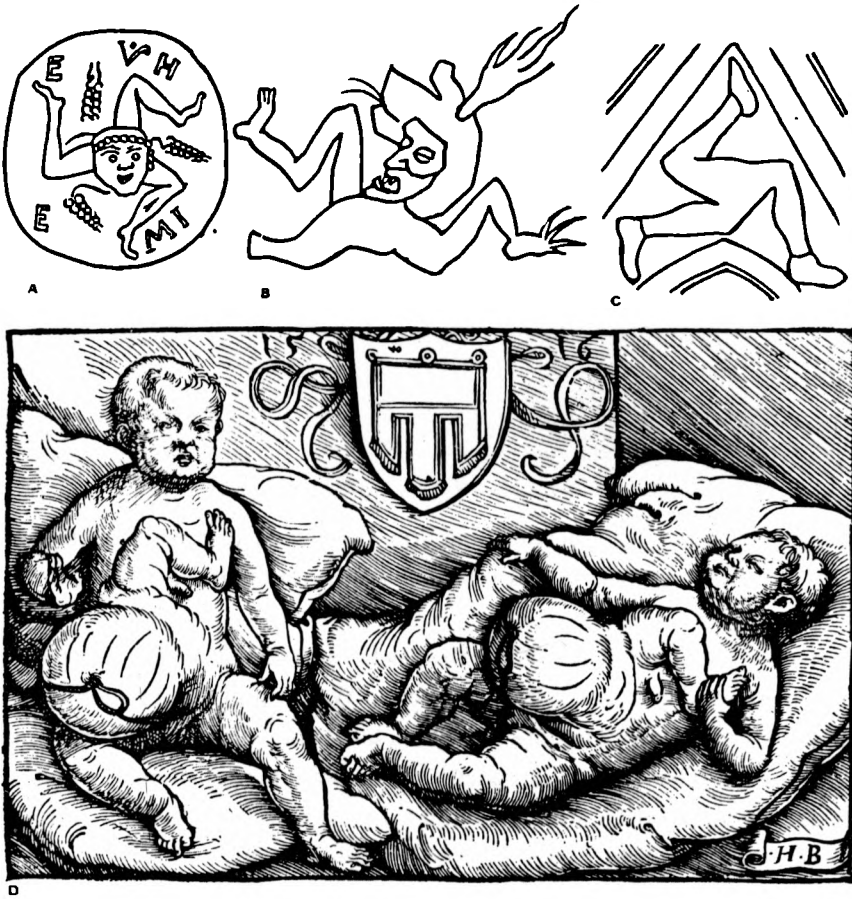
dafür, daß Bosch auch diesen originellen Einfall einer antiken Anregung verdankte.

Überall erleben wir eine Art Umkehrung der Elemente. Aus den Muscheln des Meeres werden warmblütige Tiere geboren, während die Luft von Geschöpfen des Wassers bevölkert ist – in beiden Fällen überwinden diese Wesen die ihrer Natur gesetzten Grenzen.

Unleugbar haben auch in diesen Fällen antike Vorbilder eine Renaissance erlebt, in denen die Kunst die Grenzen des Natürlichen nicht etwa deutete und bestätigte, sondern dieselben eher in Zweifel zog und unsicher machte.

2. ANTIKE MÜNZEN. Triöder. Die kapitolinische Wölfin. Rolle der Numismatik bei der Übermittlung von Themen. Die gemalte Medaille. Der »zweibeinige Vierbeiner« auf gallischen und keltischen Münzen.

Gewisse Themen hat das Mittelalter sich von antiken Münzen angeeignet, insbesondere das der kapitolinischen Wölfin und des Triöders. Das Triöder – drei angewinkelte menschliche Beine, die in der Mitte von einer Kugel oder einem Gorgonengesicht zusammengehalten werden⁶⁶ – erscheint nicht selten auf dem Schild der Athena⁶⁷, auch auf Gemmen findet man das Bild dieser gewissermaßen verselbständigten Beine.⁶⁸ Auch die zu verschiedenen Zeiten in Athen, Aegina und zu Aspendus in Pamphylien geprägten Münzen haben dieses Bild gezeigt.⁶⁹ Auf sizilianischen Münzen erscheint es seit der Herrschaft des Agathokles und wurde schließlich sogar zum Wahrzeichen der dreispitzigen Insel, die schon Thukydides »Trinakia« nennt. Das gotische Abendland hat das Bild zweifellos direkt aus dieser Überlieferung. Im 13. Jahrhundert übernahm es die Insel Man in ihr Wappen⁷⁰ – wohin es gewiß ein Normanne aus Sizilien mitgebracht hat. Später schmückte es auch englische, deutsche und Schweizer Wappenschilder⁷¹ und fand auch in der Kunst Verwendung. Ein Relief zu Heiligenkreuz⁷² gibt es noch in der überlieferten heraldisch-stilisierten Form wieder – doch auf dem in

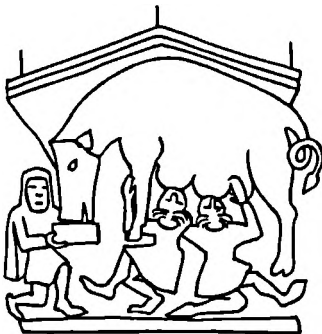


45. Triöder. A. Antiker Gemmenschnitt. B. Nach Hieronymus Bosch. C. Relief in Heiligenkreuz (Österreich), 14. Jh. D. Die Mißgeburten von Tettngang, 1516, Holzschnitt von Hans Burgkmair.

der Münchener Pinakothek befindlichen Fragment eines »Jüngsten Gerichts« von Hieronymus Bosch sieht man es unheimlich zum Leben erwacht.⁷³ Das Gorgoneion präsentiert sich hier mit Hakennase, Pferde-
zähnen und großem Federhut und schlägt mit seinen drei Beinen um sich. Schließlich scheint die Natur selbst dieses Ungeheuer nachgeahmt zu haben. Die drei Beine der von Hans Burgkmair 1516⁷⁴ in einem Holzschnitt porträtierten Mißgeburten sind rings um kugelförmige Auswüchse auf den Bäuchen der unglücklichen Kinder angeordnet wie diejenigen eines Trieders (Abb. 45).

Das Motiv des Menschenkinder säugenden Vierfüßers – die kapitolinische Wölfin –, das schon gelegentlich in der romanischen Kunst vorkommt, ist der gleichen Herkunft. Dieses auch auf Gemmen häufig überlieferte Bild⁷⁵ hat sich als Münzbild über die ganze römische Welt verbreitet, und Prägungen mit diesem Bild findet man in den Ländern des Nordens noch aus sehr später Zeit, im keltischen England⁷⁶ wie in den Rheinlanden⁷⁷. Die dortigen Künstler waren mithin noch im Mittelalter sozusagen aus dem täglichen Leben mit ihm vertraut.

Ein Kragstein aus dem 14. Jahrhundert in der Kathedrale zu Metz⁷⁸ nimmt das Motiv als Gelegenheit zur Schilderung einer ländlichen Idylle: Ein Bauer gibt einer Sau zu trinken, an deren Zitzen zwei Knaben saugen. Ein um 1465 entstandener deutscher Holzschnitt⁷⁹ dagegen will mit einem ganz ähnlichen Bild die das Schweinefleisch ja aus religiösen Gründen verschmähenden Juden verächtlich machen: Da sieht man kleine Juden einer ungeheuren Sau um den Bart gehen, den Ringelschwanz und den Hintern küssen – während unter dem Bauch des unreinen Tiers ein ganzer Haufen Juden sitzt und gierig an dessen Zitzen saugt (Abb. 46). Erst etwa zehn Jahre nach diesem Holzschnitt, um 1475, wurde die berühmte Bronzeskulptur der kapitolinischen Wölfin in Rom wiederhergestellt. Der Künstler, der damals die verschollenen Gestalten der trinkenden Zwillinge neu schuf, scheint ebenso nach einem Münzbild gearbeitet zu haben⁸⁰ – wie sich augenscheinlich überhaupt die Schöpfer der erwähnten grotesken Variationen des Motivs solcher Münzbilder erinnert haben. Wie in anderen Fällen



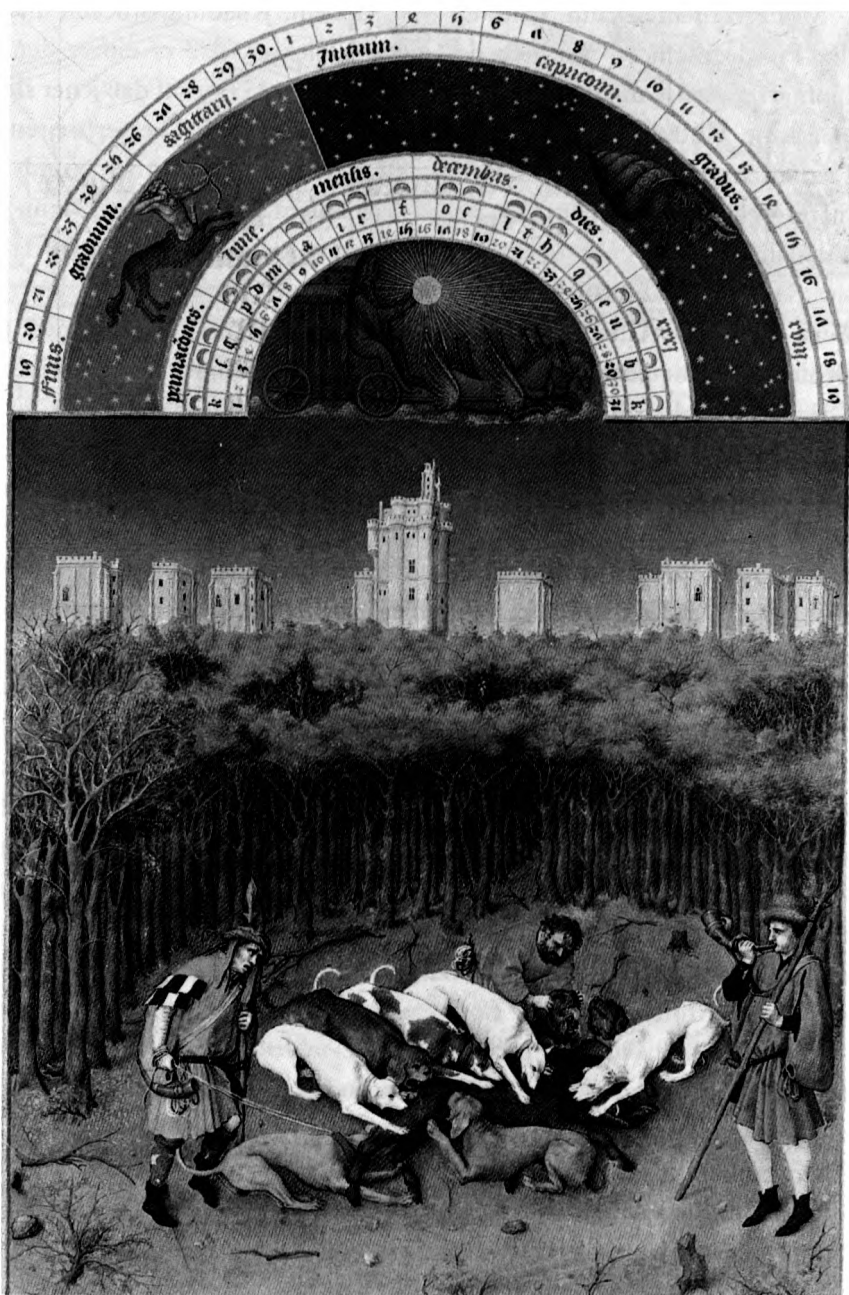
46. Menschen, von Vierfüßern gesäugt. Links: Schlußstein in der Kathedrale von Metz, 14. Jh. Rechts: Deutscher Holzschnitt, um 1465.

scheint auch hier das gleiche antike Vorbild in Italien eine Schöpfung nach klassischem Muster, im Norden aber eine groteske und ungeheuerliche Variation des in diesem Muster gestalteten Themas angeregt zu haben.

Das Mittelalter schätzte antike Münzen keineswegs geringer als antike Gemmen, zumal silberne und goldene. Die Hoffnung auf Entdeckung vergrabener Schätze, alter Gold- und Silberstücke, war immer lebendig. Ein Gesetz des 15. Jahrhunderts sprach von solchen Schätzen einen Teil dem Eigentümer des Hauses oder Grundstücks, wo sie gefunden wurden – den anderen aber dem Finder zu.⁸¹ Münzen der verschiedensten Herkunft, namentlich römische und byzantinische, waren weit verbreitet. Man trug Münzen als Andachts-Medaillen: Viele konstantinische Silberlinge und nicht wenige merowingische sind mit einem Loch oder einem Ring versehen.⁸²

Unter den Münzsammlungen, die seit dem 15. Jahrhundert zusammengetragen wurden, war die bedeutendste zweifellos diejenige Petrarca's. Doch auch im Inventar der Sammlung des Herzogs von Berry⁸³ sind schöne Stücke katalogisiert, wie zum Beispiel »ein großes, gut gewichtiges Goldstück, auf welchem nach dem Leben das Antlitz des Julius Caesar konterfeit ist«, oder das »kleine runde Goldstück, auf dessen einer Seite das Antlitz des Tiberius ist«.

Münzen dienten zum Schmuck von Möbeln, Kleidungsstücken und des Pferdegeschirrs. Mathieu de Coucy berichtet, daß er einige dem Hofnarren des Königs Lancelot geschenkt hat – 1453 –, auf daß jener sie »an seine Mütze hefte zu den anderen, die da sind«. ⁸⁴ Die verbreitete Leidenschaft für Münzen und die wachsende Wissenschaft der Numismatik regten die Schöpfung neuer Medaillen an. Die Bezeichnung »medalia«, deren erste bekannte Erwähnung aus dem Jahre 1274 datiert, bedeutete zunächst jedwede alte Münze. ⁸⁵ Unter verschiedenen Beispielen mittelalterlicher Nachahmungen antiker Münzen nennt Schlosser ⁸⁶ eine »sarazenische« Medaille des Postumus, deren antikes Original aus dem 3. Jahrhundert im 15. kopiert wurde. Wie den geschnittenen Steinen schrieb man auch den Münzen magische Kräfte zu, und wie deren Bilder pflegte man daher auch diejenigen der Münzen zu kopieren. Zwei Kompositionen in den »Très Riches Heures du duc de Berry« sind 1410–1416 nachweislich nach Münzbildern kopiert. Sowohl das Bild des die Zeichen des Tierkreises begleitenden Sonnenwagens als auch das Bild des Königs zu Pferde vor den Weisen aus dem Morgenland sind einer goldenen Medaille mit Darstellungen der Kaiser Heraklius und Konstantin entnommen, die der Herzog von Berry 1402 für seine Sammlung erworben hatte. ⁸⁷ Die Brüder Limburg, die das berühmte Stundenbuch für den Herzog schufen, haben übrigens wohl auch bei mindestens einer ihrer bezaubernd realistischen Darstellungen zeitgenössischen Lebens ein antikes Muster im Sinn gehabt. Auf dem den Monat Dezember vergegenwärtigenden Blatt des Kalenders sieht man unter dem Bogen des Tierkreises, in dessen Mitte der von der erwähnten Münze angeregte Sonnenwagen fährt, eine Jagdszene dargestellt (Abb. 47). Auf der Lichtung eines Waldes, über dessen Gipfeln fern die Türme des Schlosses von Vincennes ragen, haben die Hunde einen Keiler gestellt und stürzen sich von allen Seiten auf das Wild. Nicht zufällig wirkt die Symmetrie dieses Fächers von Leibern ornamental, denn ganz ähnlich komponierte Gruppen dürfen Pol de Limbourg, dem Maler dieser Szene, von antiken geschnittenen Steinen erinnerlich gewesen sein (Abb. 48).



Wenn schon viele antike Motive – so die fliegenden Schiffe und Fische, die Triöder, die säugende Wölfin, Venus in der Muschel – dem Mittelalter sowohl von geschnittenen Steinen als auch von Münzen bekannt gewesen sein dürften – gab es doch einige, die ihm nur auf Münzen überliefert gewesen zu sein scheinen, namentlich das seltsame Wesen, das wir hier den »zweibeinigen Vierbeiner« nennen wollen.

Diese aus der Art geschlagenen Geschöpfe scheint die alles verzehrende und endlich auch das harte Metall abnutzende Zeit hervorgebracht zu haben: Da sie von der auf der Münze ausgeprägten Gestalt des Pferdes die Umrisse des Rumpfes meist viel früher verwischte als die der schärfer gezeichneten Beine, scheinen diese allmählich sich vom Körper zu lösen, zuerst die dem Rumpf auf weniger breiter Strecke verbundenen Vorderbeine. Auf gewissen barbarisierten spätantiken Prägungen scheint nun der Prägestock dem Zahn der Zeit insofern vorgegriffen zu haben, als da offensichtlich die Vorderbeine des Tiers von vornherein ohne Verbindung mit dessen Brust sozusagen frei in den Raum gestellt sind.⁸⁸ So wurde eine neue Rasse herausgezüchtet: Sie war erschienen, als man sich dazu bequeme, auf die schon abgestoßenen Vorderbeine von vornherein völlig zu verzichten.

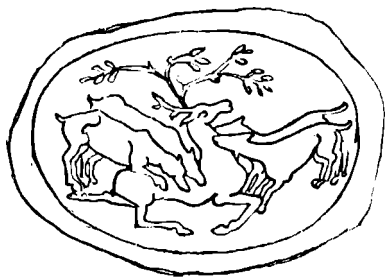
Einige Statere der Pariser und andere gleichfalls in Gallien geprägte Statere dokumentieren das Übergangsstadium dieser Entwicklung, in welchem dem einstigen Vierbeiner das abgestoßene Beinpaar noch unverbunden vorausgeht⁸⁹, der entschieden nur zweibeinige Vierbeiner wurde dann vor allem in England heimisch.⁹⁰ Mit seinem waagerechten Oberkörper, aus dem ohne Ansatz der gebogene Hals herauswächst, hat man dieses Geschöpf oft für einen Drachen gehalten. Einige dieser Exemplare haben sich an der Brust zwei rudimentäre Beinstummel bewahrt, bei der Mehrzahl jedoch geht wie bei einem Reptil der Rumpf glatt in den Hals über. Nur die horizontale Stellung des Rumpfes erinnert noch daran, daß diese so beunruhigend konstituierten Wesen

47. Das gestellte Wildschwein. Darstellung des Monats Dezember, Miniatur von Pol de Limbourg in den »Très Riches Heures du duc de Berry«, Chantilly, Musée Condé.

einmal auf vier Beinen standen. Da sie nun, auf die Vorderbeine verzichtend, die horizontale Stellung des Rumpfes beibehalten, erweisen sie sich als Ungeheuer nicht allein in anatomischer, sondern auch – und vielleicht noch beunruhigender – in equilibristischer Hinsicht, durch die Dreistheit, mit der sie sich über die Gesetze der Schwerkraft hinwegsetzen.

Nachdem es eine Zeitlang im Untergrund gewesen, tauchte gegen Ende des 13. Jahrhunderts dieses Wesen wieder auf – in England, wo es schon vordem so gut gediehen war. Sein Bild schmückt eine zwischen 1280 und 1360 entstandene südenglische Handschrift⁹¹ wie auch den um die gleiche Zeit geschriebenen Peterborough-Psalter.⁹² Anglo-normannische Höllendarstellungen geben das Bild des grotesken Tieres wieder⁹³, und die ost-anglische Buchmalerei machte dasselbe weithin bekannt.⁹⁴ Man begegnet ihm in der Folgezeit sowohl an geschnitztem Chorgestühl⁹⁵ als auch an gemalten Wänden.⁹⁶ Eine englische Vorlagensammlung für Künstler⁹⁷ und das Grab Richards II. in Westminster⁹⁸ geben das Bild in einer Form, die der ursprünglichen, in der es zunächst auf keltischen Münzprägungen erschien, noch ziemlich nahe bleibt (Abb. 49).

Von den britischen Inseln setzte der amputierte Vierbeiner auf den Kontinent über und verbreitete dort seine zweibeinige Art bis nach Italien und Spanien. Am liebsten erging er sich an den Rändern



48. Gestellter Hirsch. Antiker Gemmenschnitt, Berlin, Staatliche Museen.



49. Zweibeinige Vierbeiner. A. Gallischer Stater («Statère des piétons»). B. Gallischer Stater («Statère des parisiens»). C, D und E. Angelsächsische Münzen. F. Südenglische Handschrift, 1280–1300. G. Grabmal Richards II. in Westminster, um 1400. H und I. Spanische Handschriften des 15. Jh. J. Brevier Isabellas der Katholischen, 15. Jh. K. Bestiarium des Konrad von Megenberg, 1470. L. Ornament-Musterbuch des Stephan von Urach, um 1495.

illuminierter Handschriften⁹⁹ und im Chorgestühl.¹⁰⁰ Im Süden tummelte er sich auch auf Deckengemälden.¹⁰¹ Er fand Eingang in die Musterbücher der Dekorateure¹⁰² und schließlich sogar in naturkundliche Abhandlungen.¹⁰³ Auf verschiedenen Tapisserien des 15. Jahrhunderts¹⁰⁴ führt ihn ein Wilder an der Leine. Aus Boschs »Garten der Lüste« geht schlappohrig und langgeschwänzt eine »Promenadenmischung«, die gleichwohl die charakteristische Eigentümlichkeit der hier beschriebenen Rasse bewahrt, einer Giraffe voran in den linken Flügel des Triptychons, wo sich bekanntlich das irdische Paradies befindet. Als eindeutig teuflische Kreatur ist dagegen ein Verwandter dieses glücklichen Tiers anzusprechen, der in der unteren linken Ecke des Bildes der »Versuchung des heiligen Antonius« heranschleicht, das das Prado-Museum von der Hand des gleichen Künstlers besitzt. Wenig vertrauenerweckend wirkt auch der Köter, der auf einer Handzeichnung Boschs im Cabinet des Dessins des Louvre-Museums drohend die über den vorderbeinlosen und dennoch ganz ungezwungen waagrecht vom Hinterviertel abgewinkelten Rumpf hinausragende Schnauze hebt. Die meisterhafte Zeichnung verhilft der auch in diesem Exemplar in allen wesentlichen Zügen ganz rein erhaltenen unwahrscheinlichen Rasse zu einer Lebendigkeit, die sie so während ihrer ganzen, damals schon tausendjährigen Geschichte wohl noch nie erlebt hatte (Abb. 50).

Bemerkenswert an dieser Verbreitung grotesker antiker Motive vom 12. Jahrhundert an ist zweierlei: die Form der Überlieferung dieser Motive und die von den Künstlern getroffene Auswahl. Verbreitet wurden die Gestalten, die uns hier beschäftigt haben, durch die Bilder auf Gemmen und Münzen, massenhaft vorkommende kleine Talismane, mit denen man sich schmückte und denen man vieles zutraute. Plötzlich entdeckten die Künstler in diesen winzigen Bildern eine neue Quelle der Inspiration: Dies geschah zu einer Zeit, die überhaupt den eigentümlichen Zauber jeder Verkleinerung der Welt entdeckte. Was die von den Künstlern der Gotik unter den ihnen in diesen winzigen Bildern gegenwärtigen Motiven getroffene Auswahl angeht, ist auffällig, daß weder das Formvollendete noch das Anmutige dieser kleinen

Welt ihre Aufmerksamkeit erregt zu haben scheint. Vielmehr eigneten sie sich aus der ihnen da überlieferten archaischen, klassischen und barbarisierten Kultur der Alten Welt vorzugsweise alles Seltsame und Mißgebildete an, den Spuk, nicht die Götter Griechenlands. Insofern letztere Eingang in die geistige Welt des Mittelalters fanden, wurden sie durch moralisierende Deutung ihrer ursprünglichen Gestalt bald ganz entfremdet. Die antiken Gryllen und Grotesken aber, die, weniger streng beaufsichtigt, im schmückenden Beiwerk des mittelalterlichen Geisteslebens ihr Wesen trieben, konnten meist auch in dieser neuen Umgebung ihrer antiken Erscheinung und sogar ihrem antiken Wesen treu bleiben.



50. Zweibeiniger Vierbeiner. Zeichnung von Hieronymus Bosch, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

Kapitel III

Islamische Ornamente und Rahmen

1. DIE ISLAMISCHE WELT WÄHREND DES GOTISCHEN MITTELALTERS. Die arabische Wissenschaft. Der Geschmack an »sarazenischen« Kuriositäten: Sammlungen, Fälschungen.

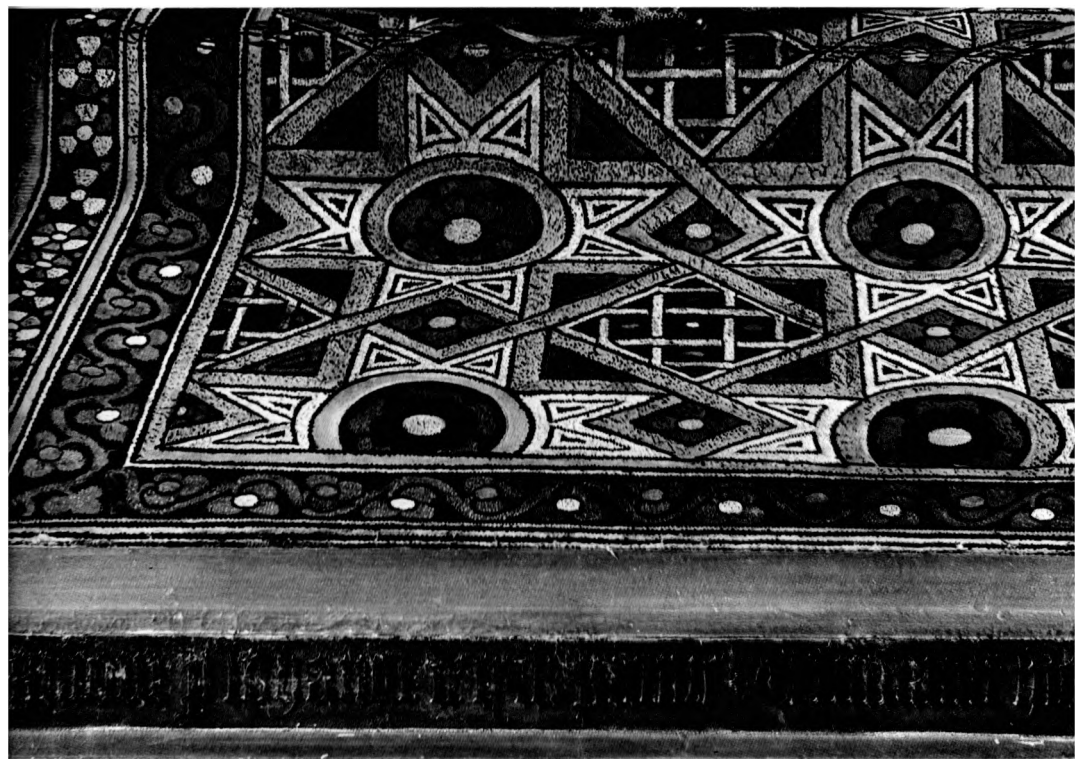
Wie die antike Kunst, so blieb während der Gotik auch die islamische – der schon die romanische Kunst eine Reihe geometrischer und heraldischer Motive, einen Sinn für abstrakte Formen einerseits, eine Familie von Ungeheuern andererseits zu verdanken hatte – als Quelle eines Einflusses bestehen.

Weder im 13. Jahrhundert noch zu irgendeiner späteren Zeit brachen die Beziehungen des Abendlands zum Morgenland je ab.¹ Kreuzritter, Kaufleute, Pilger – aus verschiedenen Gründen und zu allen Zeiten suchten Abendländer das Morgenland auf.² In Spanien lebten Morgen- und Abendland als Nachbarn im alltäglichen Verkehr. Ein Seitenzweig des französischen Adelsgeschlechts der Lusignan beherrschte 1345–1375 das Königreich Kleinarmenien in Kilikien. Über den Hafen von Venedig verbreitete sich Morgenländisches durchs ganze Abendland.

Es ist hier nicht der Ort, die Geschichte dieses Verkehrs zu rekapitulieren, doch sei an einige Aspekte der Begegnungen, zu denen es dabei kam, erinnert. Im 13. Jahrhundert verfügte der Papst die Niederlassung

von zwanzig »clerici transmarini«, Klerikern aus Übersee, in Paris und ordnete nach dem Konzil von Wien, 1312, die Gründung von Instituten für orientalisch Sprachen in Paris, Rom, Oxford, Toledo und Bologna an.³ Arabische Lapidarien, astrologische, medizinische und mathematische Werke wurden ins Lateinische übersetzt und an den Universitäten des Abendlands eifrig studiert. Man weiß, wie entscheidend der Einfluß aus dem Arabischen übersetzter Bücher für die Entwicklung der abendländischen Wissenschaft war.⁴ Denn die aristotelische Metaphysik, Physik und Moral lernten ja im 13. Jahrhundert die Scholastiker zuerst durch Übersetzungen aus dem Arabischen kennen, wie durch die Kommentare des Averroes. Als Albertus Magnus 1245 nach Paris kam, um an der dortigen Universität über Aristoteles zu lesen, soll er, zu Ehren der arabischen Überlieferer der aristotelischen Philosophie in arabischer Tracht erschienen sein. Da man auch mit der antiken Astronomie erst jetzt durch die Vermittlung der Araber nähere Bekanntschaft machte, lernte man auch die antiken Planeten und andere Himmelsgötter zunächst in arabischem Kostüm kennen.⁵

Einen sagenhaften Ruf genoß die morgenländische Lebenskultur im Abendland. Die Aufenthalte König Ludwigs des Heiligen im Heiligen Land und in Ägypten hatten die Entwicklung des französischen Geschmacks entscheidend beeinflußt. Kaiser Friedrich II. in Sizilien und König Alfons der Weise in Sevilla umgaben sich mit arabischen Magiern und Gelehrten und lebten in orientalischer Pracht. Botschafter nach Persien entsandte 1292 Eduard I. von England, 1300 Jakob II. von Aragonien. Die Gesandten der neuen mongolischen Herren Persiens wurden von den Päpsten und Königen der abendländischen Christenheit – denen sie reiche Geschenke mitzubringen pflegten – aufs ehrenvollste empfangen. Werke der Goldschmiedekunst und kostbare Stoffe aus dem Orient sammelten sich in den Schatzkammern der Kathedra len. Schon gab es auch Privatsammlungen derartiger Schätze. Alle Gegenstände »faits à l'ouvrage d'outremer«, überseeischer Fabrikation – überseeisch aber war zu jener Zeit allein das Morgenland –, erfreuten sich höchster Wertschätzung. Geht man die Verzeichnisse der Samm-



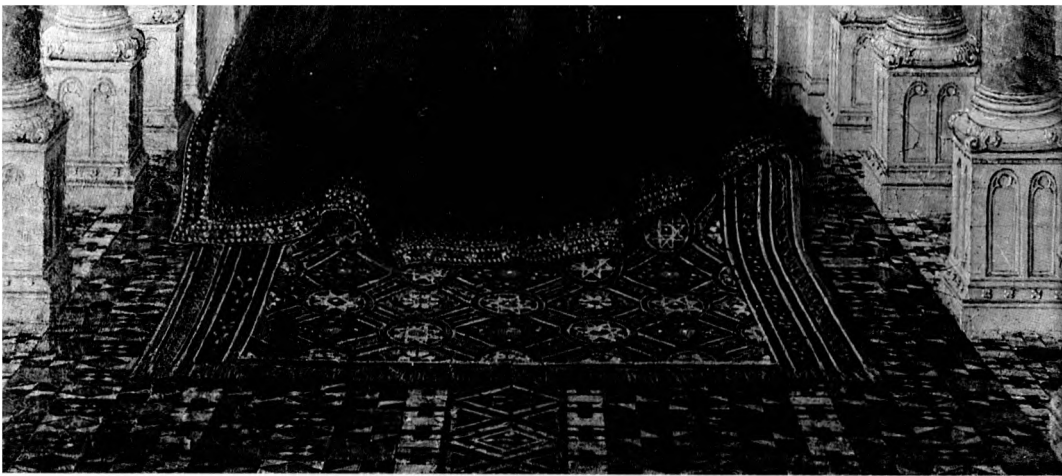
51. Orientalischer Teppich auf einem flämischen Gemälde. Ausschnitt aus der »Heiligen Jungfrau des Kanonikus van der Paele« von Jan van Eyck, 1436, Brügge, Stedelijk Museum.

lungen Karls V. von Frankreich⁶ durch – oder derjenigen Johannis von Frankreich, des Herzogs von Berry⁷ –, überrascht einen die Menge der dort verzeichneten »sarazenischen« Gläser, Gewebe und Metallarbeiten. Zwar war sicherlich nicht alles, was man da als »Damast« und »sarazenisch« bezeichnet findet, wirklich in Damaskus oder von den Arabern hergestellt – unter diesen Rubriken verzeichnete man im Abendland alles Exotische, Seltsame und Köstliche –, aber gerade das beweist ja, in welch hohem Ansehen die Kunst der Orientalen im Abendland stand.

Im übrigen war auch an echten orientalischen Arbeiten in diesen Schatzkammern kein Mangel. Es gab da Erzeugnisse der verschiedensten Kunstindustrien – doch sind am reichsten vertreten Teppiche und Gewebe aller Art (Abb. 51). Man kennt die Herkunftsorte der begehrtesten Stoffe. Aus Mossul kam das Musselin, ein golddurchwirkter Seidenstoff, von dem schon Marco Polo spricht. Aus Bagdad (oder, wie man damals im Abendland schrieb: Baldach) kam das »baldachino« oder Baldachin, ein Seidenstoff mit eingewebten Figuren. Er bildete einen Teil des Tributs, den Syrien nach seiner Besetzung fortan an Hülägü Khan zu entrichten hatte⁸, war jedoch auch im Abendland bis hin nach England sehr geschätzt. Damast kam aus Damaskus, wurde aber ebensowohl in Persien hergestellt. Das im 12. Jahrhundert nur selten erwähnte Antiochener Tuch kam während des 13. und 14. Jahrhunderts in großen Mengen auf die europäischen Märkte. Die Inventare der Kathedralen von London (1295) und von Canterbury (1315) beschreiben den mit goldenen oder blauen Vögeln und Ornamenten geschmückten schwarzen oder roten Stoff nicht ohne Stolz. Taft oder Taffet wurde aus Persien eingeführt.⁹ Auf einem im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstandenen Gemälde des Niederländers Melchior Broederlam trägt eine der dargestellten Personen ein Gewand aus einem prächtigen persischen Stoff, in den chinesische Phoenixe eingewebt sind (Abb. 52). Ein Stoff namens »Camocas« oder »Camocato« wurde aus China über Persien nach Zypern importiert und gelangte von dort aus an den französischen Hof. Indessen hatte die Insel schon damals ihre eigene



52. Persischer Stoff mit eingewebten chinesischen Phönixen. Ausschnitt aus dem Altarbild der »Darstellung im Tempel« und der »Flucht nach Ägypten« von Melchior Broederlam, 1398, Dijon, Musée des Beaux-Arts.



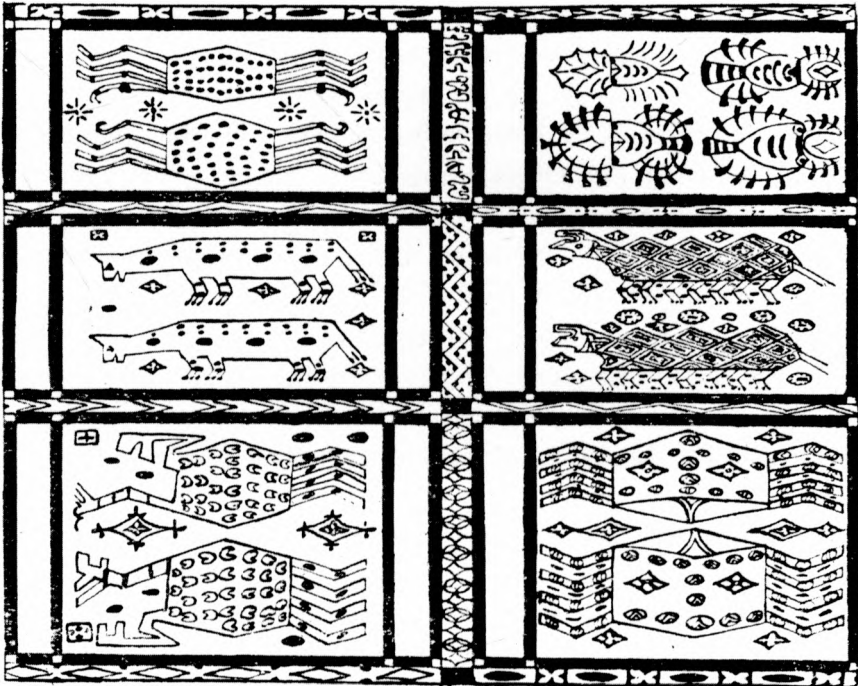
53. Orientalischer Teppich auf einem flämischen Gemälde. Ausschnitt aus der »Heiligen Jungfrau mit Kind« von Jan van Eyck, 1433, Dresden.

Textilindustrie. Das »Maramato« aus Famagusta und Nikosia machte in Europa den syrischen Erzeugnissen Konkurrenz. Sogar »Damast« wurde in Zypern hergestellt; wie dieser zypriotische Damast war auch das »Gold von Zypern«, ein heute noch dort hergestellter Stoff mit goldenen Bändern, im Abendland sehr begehrt. Ägypten lieferte das mit goldenen Blumen geschmückte »Dabiki« und die häufig von den Dichtern gerühmten »alexandrinischen Schleier«. Alexandrien spielte freilich die wichtigste Rolle in diesem Ost-West-Handel nicht als Produktionsort, sondern als Warenumserschlagplatz.

Überall im Orient waren Teppiche erhältlich, in Kleinasien wie in Syrien und Ägypten. 1398 ließ sich Herzog Ludwig von Orleans aus dem »pays des Turcs«¹⁰ welche kommen, aus dem Lande der Türken, das damals freilich noch nicht so weit nach Westen reichte wie hundert Jahre später. Auf flämischen und italienischen Gemälden des 14. und 15. Jahrhunderts liegen unter den Füßen der Heiligen¹¹ oft Teppiche aus dem Kaukasus oder aus Turkestan (Abb. 53 und 54). Heute ist man für die Kenntnis der vor dem 16. Jahrhundert gewirkten Orient-Teppiche ziemlich ausschließlich auf diese Darstellungen angewiesen, denn aus so alter Zeit sind keine Exemplare mehr erhalten.

Das Netz der Handelsbeziehungen, das sich in dieser Geographie der Textilien abzeichnet, war zugleich weitgespannt und engmaschig. Alle großen Zentren des islamischen – wie des noch christlichen – Morgenlandes belieferten das Abendland über zum Teil gewaltige Entfernungen hin.

Dennoch deckten die Importe den Bedarf des Abendlandes an morgenländischen Stoffen nicht, und so begann man, diese im Abendland selbst herzustellen.¹² Zunächst im islamischen Abendland, in Spanien, wo die Tuchindustrie schon im 11. und 12. Jahrhundert blühte. Ein Chronist des 13. Jahrhunderts aus Córdoba, Chakundi, berichtet, daß zu seiner Zeit in Almería Silbergewebe hergestellt wurden und Murcia und Málaga berühmt waren für ihre Seidenstoffe. Ein anderer arabischer Autor der gleichen Zeit¹³ versichert, daß alle diese Städte »ausnehmend berühmt« waren »für ihre mit goldenen Figuren durchwirk-



54. Orientalischer Teppich auf einem italienischen Gemälde. Nach einem Detail der »Madonna, von Heiligen umgeben« des Fra Angelico, Florenz, San Marco.

ten Seidenstoffe, deren Pracht unfehlbar die Bewunderung der Leute aus dem Osten« zu erregen pflegte, »wenn sie ein Stück davon zu Gesicht bekamen«. Gewisse in Spanien hergestellte Stoffe beriefen sich mit ihren Namen auf die östlichen Zentren, wo sie zuerst ausschließlich produziert wurden, so auf Bagdad und Attabi (eine Vorstadt von Bagdad).¹⁴ Diese spanischen Stoffe waren mit den klassischen Mustern der irakischen geschmückt, zeigten Medaillons mit stilisierten Fabelwesen, die schon den Sassaniden vertraut gewesen waren, bis um die Mitte des 13. Jahrhunderts eine Entwicklung einsetzte, die zwar nicht das gänzliche Verschwinden dieser heraldischen Figuren zur Folge hatte, aber doch zu deren entschiedener Islamisierung führte, insofern nunmehr ihre Formen einem zunehmend geometrisierenden und abstrakten

Muster eingepaßt wurden.¹⁵ Selbstverständlich wurden auch über die Pyrenäen Stoffe in die christlichen Reiche Europas importiert. Stoffe aus andalusischen Werkstätten – hergestellt gegen Ende des 12. und im 13. Jahrhundert – hat man in den Schatzkammern französischer Kathedralen nachgewiesen, so das Bahrtuch des heiligen Leon von Sens und das Meßgewand des 1241 verstorbenen heiligen Edmund in Saint-Quiriace de Provins.¹⁶ Die in verschiedenen Inventaren erwähnten »tapis d’Espagne« waren zweifellos maurische Arbeiten.

Auch Italien hat viel zur Verbreitung orientalischer Stoffe in Europa beigetragen. Lange hat Palermo die wichtigsten europäischen Märkte beliefert; berühmte Stücke sind dort hergestellt worden, so 1135 der Mantel in Form eines Chorrockes, der vom 13. Jahrhundert an dem deutschen Kaiser als Krönungsmantel diente, und die an Otto IV. übersandte Leinentunika, in welcher Friedrich II. bestattet wurde.

In den schon seit den Tagen Rogers II. sehr kosmopolitischen Werkstätten Palermos arbeiteten von jeher neben Arabern und Griechen auch Einheimische und andere Abendländer – die sich jedoch, wie ihre orientalischen Kollegen, treu an die ihnen vorliegenden byzantinisch-islamischen Muster hielten. Sizilianische Stoffe des 13. Jahrhunderts unterschieden sich von morgenländischen nur in Einzelheiten, etwa in der Art ihrer Inschriften.

Freilich war auch Palermo von den großen Märkten Europas noch weit abgelegen. Deshalb brauchten die Handwerker, die Palermo nach den Greueln des Aufstands von 1282 – der Sizilianischen Vesper – verließen, um sich zunächst in Lucca und Amalfi, dann auch in Genua, Florenz und Venedig niederzulassen, für ihr Geschäft nichts zu befürchten. Mit dieser Auswanderung der sizilianischen Weber nach Norden begann eine neue Epoche der künstlerischen Ost-West-Beziehungen – Orient und Okzident kamen einander näher.

Zunächst behielten die aus Sizilien emigrierten Handwerker auch an diesen nun weiter im Innern des Abendlandes gelegenen Produktionsstätten die rein orientalischen Muster bei, nach denen sie bisher gearbeitet hatten, und führten sogar die verarbeiteten Rohstoffe weiterhin aus

dem Orient ein. »La seta ghella« und »la seta masandroni« kamen aus Persien, in Lucca bezog man Seide aus Georgien.¹⁷

Aber solch vorgeschobene Posten Asiens, wie die ausgewanderten Sizilianer sie in Mittel- und Oberitalien gründeten, gab es auch weiter nördlich. Bereits um die Mitte des 13. Jahrhunderts existierten Seidenwebereien in Regensburg.¹⁸ Auch dort webte man, wie in Byzanz oder bei den Muselmanen, allerlei mit Bildern hieratisch einander gegenüber oder Rücken an Rücken stehender heraldischer Monstren geschmückte Stoffe. Das bereits durch die romanische Skulptur aus Italien bis in den Elsaß versetzte Bild des von den Greifen in den Himmel getragenen Alexander wurde zu Regensburg nach orientalischem Vorbild gewebt.

Ein weiteres bedeutendes Zentrum der Seidenweberei im Norden war Köln.¹⁹ Auch hier wurde im 13. Jahrhundert noch gearbeitet wie in Byzanz um das Jahr 1000. Desgleichen besaß Paris, obgleich dort Stoffe in großen Mengen aus Italien eingeführt wurden, eine eigene arabisierende Textilindustrie: Aus dem Jahre 1260 ist eine »Verordnung für die Zunft der Seidentuchweber« der Stadt Paris erhalten, ein Privileg für die Herstellung »sarazenischer« Teppiche wurde 1277 erteilt, 1302 folgten Verfügungen, die bestimmten, daß die Teppichwirkerei »sarazenischen« Regeln zu entsprechen habe, und eine Zunft von Handwerkern, die auf die Herstellung gestickter sarazenischer Taschen spezialisiert waren, taucht gegen Ende des 13. Jahrhunderts in den Registern auf.²⁰ 1389 wird in Arras ein sarazenischer Teppichwirker namens Jean de Croisètes erwähnt. So nimmt es nicht wunder, daß verschiedene Gegenstände, die in den Inventaren der königlichen Schatzkammer als sarazenisch oder damaszenisch geführt werden, tatsächlich in Frankreich oder Italien hergestellt worden sind.²¹

Die damalige abendländische Vorliebe für Erzeugnisse der morgenländischen Kunstindustrie, von der diese Nachrichten über den Import und die Nachahmung orientalischer Textilien zeugen, ließe sich auch durch eine entsprechende Untersuchung über den Handel mit Erzeugnissen der Goldschmiedekunst oder der Keramik belegen. Das Arabische war Mode²², und ein »Versailles des Mittelalters«, der von 1295 bis

1302 von Robert II. von Artois, einem ehemaligen Regenten von Sizilien, angelegte Park von Hesdin, wurde mit zahlreichen Automaten ausgestattet, die ganz denen des Al Djazari glichen.²³

Aus alledem ist zweierlei ersichtlich: Zunächst, daß man im Abendland eine recht genaue und umfassende Kenntnis der morgenländischen Kunst besaß; sodann, daß diese im Abendland systematisch nachgeahmt wurde. Wenn schon die Namen jener kostbaren Gewebe die Abendländer gewissermaßen vertraut machten mit den orientalischen Städten, an die sie erinnerten – mit Damaskus und Mossul –, so brachte danach die Entstehung einer eigenen orientalischen Industrie im Okzident, die Kontakte mit dem Ursprungsland erforderte, eine noch wesentlich engere Annäherung beider Welten mit sich.

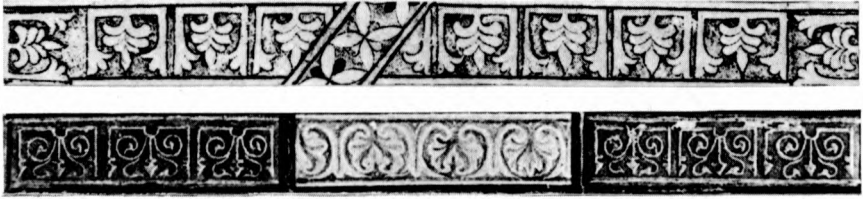
Das gotische Mittelalter hat auf jene orientalischen Einflüsse, die das romanische Mittelalter so unleugbar bereichert hatten, nicht verzichtet. Selbst der triumphierende neue Stil hatte für diese Formen Verwendung. Die Anziehungskraft der islamischen Welt wurde im gotischen Abendland lebhafter denn je empfunden, wie die starke Zunahme orientalischer Techniken und Motive in der abendländischen Kunst der zweiten Hälfte des 13. und während des 14. Jahrhunderts beweist. Doch gelangten zu dieser Zeit nicht nur früher schon bekannte Techniken, Formen und Themen zu weiterer Verbreitung. Das Abendland erwartete jetzt vom Morgenland nicht mehr ganz die gleichen Anregungen wie während des 11. und 12. Jahrhunderts. Auch hatte inzwischen das Morgenland anderes zu bieten. Die dortige Kunst hatte sich fortentwickelt und um neue Verfeinerungen bereichert. Die Richtung des orientalischen Einflusses freilich war gleich geblieben, ging nach wie vor auf Abstraktion, Künstlichkeit, Phantastik. Der Orient verlieh dem Ornament und der Figuration den Charakter des von weither Geholten, Fabelhaften; nun, da er seinen Einfluß auf einen mehr um die Gestaltung der Realität und des Lebens bemühten Stil geltend machte, wirkten seine geometrischen Obsessionen und übernatürlichen Visionen in dem neuen Zusammenhang noch weit seltsamer als in der insgesamt viel jenseitiger orientierten romanischen Kunst.

2. ABSTRAKTE SCHMUCKFORMEN. Das kufische Ornament.

Der arabische Einfluß auf die gotische Kunst machte sich vornehmlich im ornamentalen Bereich geltend und mit Schmuckformen, deren Herkunft unzweifelhaft ist, nämlich den Buchstaben der alten, sogenannten »kufischen« arabischen Schrift.

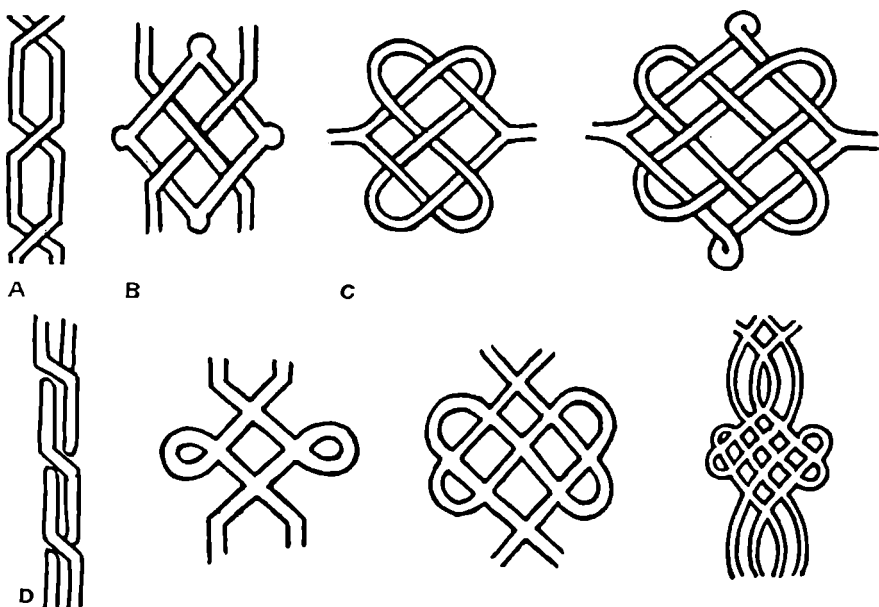
Bekanntlich hatten sich ornamental verwendete kufische Schriftzeichen schon während der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts im damals noch christlichen Griechenland einiger Beliebtheit erfreut.²⁴ Auch in der romanischen Skulptur und Buchmalerei redet hier und da diese fremde Schrift mit.²⁵ In Moissac läuft eine kufische Pseudo-Inschrift um die Deckplatte eines Kapitells, in Saint-Pierre de Reddes schmückt ein Ornament von kufischem Habitus ein Türfutter, in Le Puy aber und in La Voûte-Chilhac den Rand der hölzernen Türen. Auf einem dieser Streifen hat Fikry²⁶ sogar die Wörter »Maschallah«, nämlich »Also hat Gott es gewollt«, entziffert, die der gotische Dekorateur zwar fehlerhaft, aber gleichwohl noch leserlich von seiner Vorlage kopierte. Auch den Rand des ersten Blatts der »Apokalypse von Saint-Sever« schmückt ein kufisches Ornamentband.

Eine Renaissance dieses Ornaments im Abendland ereignete sich im 13. Jahrhundert, während dessen es sich von den orientalischen Einflüssen seit jeher naturgemäß offeneren südlichen Landschaften nach Norden verbreitete bis in die Gegend der Ile de France. Auf halbem Weg dorthin, in Limoges, entstand um 1225–1230 eine ganze Reihe von Goldschmiedearbeiten, deren teils mit Blumen und Rosetten übersäter, teils glatter, jedenfalls emaillierter Grund mit solchen Schriftornamenten geschmückt ist.²⁷ Nach der Mitte des Jahrhunderts lassen sich auf diese Weise geschmückte Stücke zwar nicht mehr aus Limoges – nun aber aus Paris nachweisen. Zeugnisse dieser wieder auflebenden Vorliebe für das kufische Ornament sind in Italien – wo sie nach Meinung Souliers zuerst im Abendland aufkam²⁸ – merkwürdigerweise erst nach 1275 anzutreffen, während im Norden bereits die Psalter des heiligen Ludwig (um 1254) und der Elisabeth von Frankreich (vor 1270) und



55. Kufische Ornamente. Psalter des heiligen Ludwig, um 1254–1270. Apokalypse von Saint-Sever, um 1028–1072.

mehrere andere Handschriften²⁹ mit kufischen Ornamenten geschmückt sind, ebenso wie der Altar von Westminster (um 1260, zweifellos ein Geschenk des heiligen Königs Ludwig für die von seinem englischen Vetter³⁰ neu gegründete Abtei) und das um die Mitte des Jahrhunderts gelegte Pflaster von Saint-Denis.³¹ Häufig begegnet man überdies dem kufischen Schriftornament auf französischen Elfenbeinschnitzereien vom Ende des 13. und aus dem 14. Jahrhundert³², ebenso auf manchen Metallarbeiten.³³ Die Inventare – wie dasjenige der Schätze Karls V. – erwähnen zahlreiche Goldschmiedearbeiten, Gläser und Stoffe mit dem Vermerk, dieselben seien mit »Damaszener Lettern« oder »sarazenischer Schrift« geschmückt.³⁴ In den meisten Fällen handelte es sich da um echte Inschriften auf morgenländischen Arbeiten – Namen der Künstler oder der früheren Eigentümer, Koranverse – gelegentlich jedoch um abendländische Nachahmungen der schmückenden Zeichen, die sich, auch wo sie nur eine rein dekorative Funktion besaßen, doch stets zumindest rätselhaft und vornehm ausnahmen. Man beschränkte sich dabei meist auf die von den Buchstaben *lām* und *alef* gebotenen Formen. Die Kombination aus vertikalen Zeichen und waagerechten Verbindungszügen, deren sich die gotischen Dekorateure vorzugsweise bedienten, sah zunächst der in Südfrankreich schon zu romanischen Zeiten beliebten noch sehr ähnlich, wie etwa der Vergleich der kufischen Schmuckleisten der königlichen Psalter des 13. Jahrhunderts mit den unmittelbar mozarabischen Mustern nachgeahmten kufischen Ornamenten der über zweihundert Jahre früher entstandenen »Apokalypse von Saint-Sever« lehrt (Abb. 55).

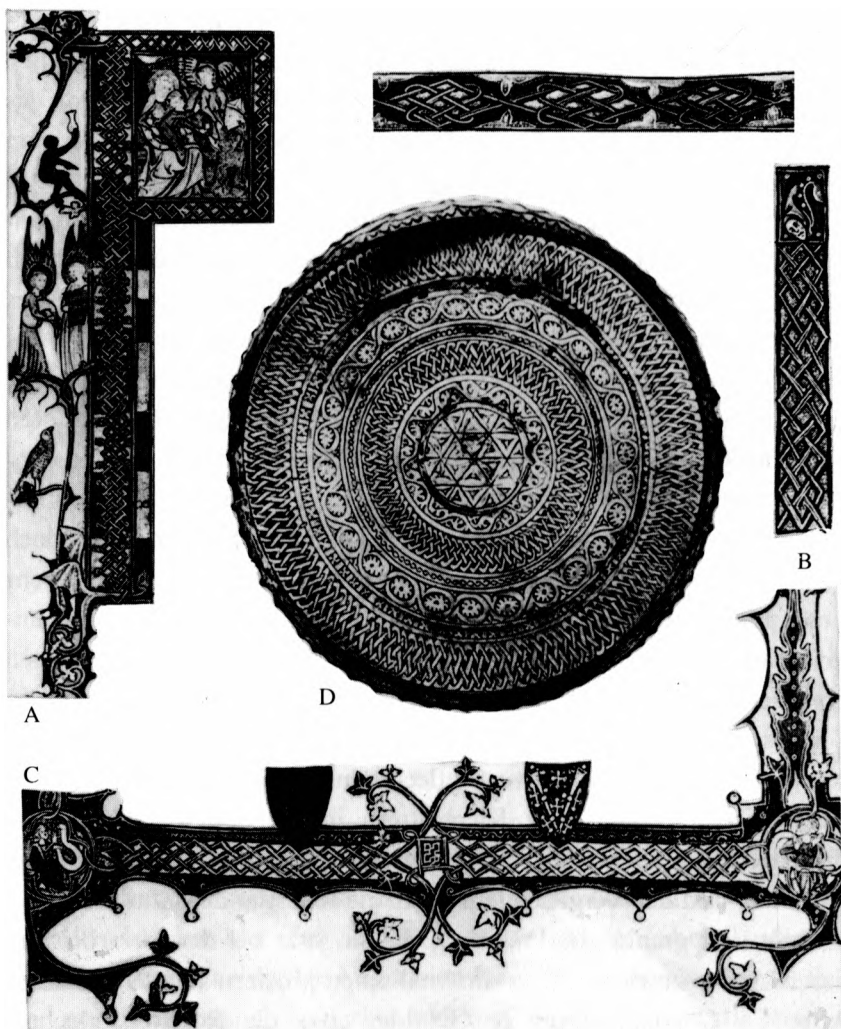


56. Gotische und islamische Flechtornamente. A. Psalter von Bohun, um 1370. B. Tenison-Psalter, 1284. C. Psalter des Richard von Canterbury, Anfang des 14. Jh. D. Syrisch-Mesopotamische Keramik, 13.–14. Jh.

Doch beschränkte die gotische dekorative Kunst ihre Anleihen beim Formenschatz der orientalischen nicht auf die Zeichen der kufischen Schrift. Zu eben der Zeit, da an den Rändern der abendländischen Handschriften eine üppige Vegetation lebenswahr zu wachsen, blühen und gedeihen begann, entdeckte man im Abendland auch die Faszination des morgenländischen geometrischen Flechtwerk-Ornaments wieder. Um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert wurde die Kunst des Flechtwerk-Ornaments in allen großen Schulen der abendländischen Buchmalerei praktiziert, zunächst vor allem in Ostengland. Diese Kunst war über das schlichte Geflecht längst weit hinaus und bildete jetzt aus berechnend angeordneten Winkeln und Kurven wahre Labyrinth. Man ließ die Falten sich brechen, so daß sie ein Zick-Zack-

Muster ergaben³⁵, ein Muster verschieden gebrochener Linien³⁶, man belud die Knicke mit außen aufgepfropften Knoten.³⁷ Manchmal ließ man Knoten und Brüche miteinander abwechseln.³⁸ Häufig wurde das Geflecht in bestimmten Abständen unterbrochen, so daß die in ihm verborgen liegenden Formen zutage traten³⁹ – vierblättrige Kleeblätter in der Schrägstellung des Andreaskreuzes in quadratische Rahmen gespannt⁴⁰, »durchschnittene Herzen«⁴¹, Ketten von Achtern⁴² und von Rauten.⁴³ Durch die Veränderung der inneren Zusammensetzung eines Netzes förderte man neue Figuren in unberechenbarer Menge ans Licht. Polygone und vielpassige Formen verschlossen sich ineinander, verketteten sich miteinander und erneuerten sich unendlich im Inneren eines gleichwohl geschlossenen Systems.⁴⁴ Manche dieser Kompositionen erinnern mit ihren gebrochenen Kurven, Zacken, gekreuzten Kleeblättern⁴⁵ an die Flechtwerkornamente des 8. und 9. Jahrhunderts – doch ließen die Künstler der Gotik sich in der Kunst des Komponierens dieser Elemente von den zeitgenössischen islamischen Geometern unterweisen, die sie in einer seit Jahrhunderten nicht unterbrochenen Tradition übten; im Abendland hingegen war sie von Zeit zu Zeit in Vergessenheit geraten. Alle von den gotischen Buchmalern und Dekorateuren verwendeten Motive, Geflechte mit Zackenrand⁴⁶, mit durchschnittenen Herzen⁴⁷, mit Kleeblättern in Quadraten⁴⁸, Gitter aus Flechtwerk⁴⁹ finden sich in der gleichzeitigen islamischen Kunst (Abb. 56), und der Vergleich lehrt, daß die Künstler der Gotik auch die Feinheit und graphische Präzision, die sie jetzt bei der Verarbeitung dieser Motive bewiesen, ihren orientalischen Mustern abgesehen hatten (Abb. 57). Gewisse komplexe Gebilde, etwa die Rosettengeflechte, übernahmen die Abendländer unverändert aus dem Morgenland.

Das Rosettengeflecht ist ein spezifisch islamisches Motiv. Man findet es bereits auf einem 1025 für einen jemenitischen Fürsten geschriebenen Koran.⁵⁰ Man findet es auf syrischer⁵¹ und persischer Keramik, im maurischen Spanien auf den Stoffen des 12. und 13. Jahrhunderts⁵², später als Schmuck des valencianischen glasierten Geschirrs.⁵³ Es schmückt mitunter die Schilde der Helden, deren Bild die persische



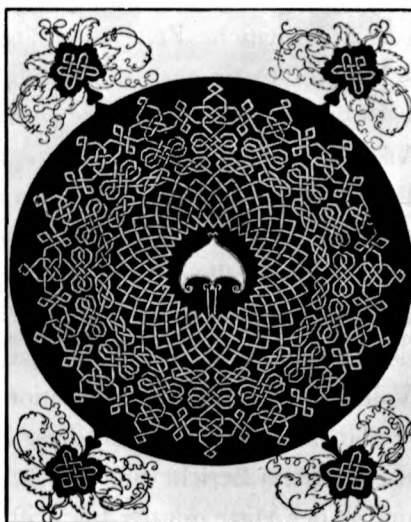
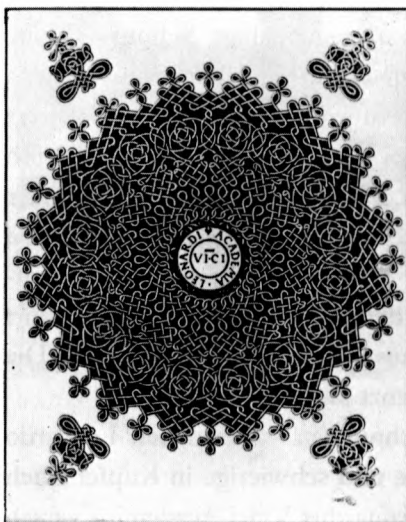
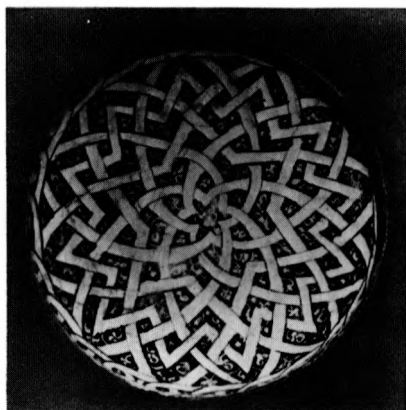
57. Gotische und islamische Flechtornamente. A. Flämische Bibel, Anfang des 14. Jh. B und C. Gorleston-Psalter, ost-anglich, Anfang des 14. Jh. D. (Mitte) Persische Schale, 11. Jh.(?), Chicago, Art Institute.

Miniaturmalerei überliefert⁵⁴, sowie in nie übertroffener Pracht und Komplexität nordafrikanische Koranhandschriften noch aus neuerer Zeit.⁵⁵

Die abendländische Buchmalerei hat sich dieses Ornament, ohne es zu verändern, angeeignet. Das sternförmige Geflecht im Brevier der Marguerite de Bar (Anfang des 14. Jahrhunderts)⁵⁶, ebenso wie das in einem italienischen Buch (1338)⁵⁷, gleicht der geflochtenen Rosette, die eine Schale aus Kaschan (13. Jahrhundert)⁵⁸ schmückt, sozusagen aufs Haar. Im Ormesby-Psalter sieht man an den Spitzen des Sterns Eicheln und Blätter, andererseits gibt es aber in dieser Handschrift auch Beispiele jenes Flechtwerks mit verketteten Ringen, das aus den üppigsten orientalischen Rosettengeflechten bekannt ist (Abb. 58). Das Motiv hat gelegentlich sogar als Architekturornament Verwendung gefunden. Harvey⁵⁹ weist die bemerkenswerte Ähnlichkeit eines komplexen Rosettengeflechts im Schmuck der Kathedrale von Canterbury (um 1320) mit der gleichzeitigen Dekoration des Mihrab einer persischen Moschee nach.

Leonardo da Vinci hat diese Anordnungen in jenen sechs Knoten⁶⁰ kombiniert, die sich wie Symbole seines zugleich verschlungenen und doch so unbeugsam konsequenten Denkens ausnehmen. »Außerdem verlor er manche Zeit, indem er sogar regelmäßige Schnurgeflechte zeichnete, worin man den Faden von einem Ende bis zum anderen verfolgen konnte, bis er eine völlig kreisförmige Figur beschrieb«, sagt Vasari.⁶¹ Diese »tondi« oder »gruppi di cordi« sind aus mehreren Rädern von Achten, von Polygonen, Kreisen, Herzen, die einander überschneiden und miteinander verschlungen sind, komponiert. Alle Teile stehen vollkommen leserlich für sich und bilden doch eine unentzifferbare Einheit. Jede Schlinge ist deutlich gezeichnet und bewahrt doch das Geheimnis des Mechanismus, in dem sie funktioniert. Die Vollkommenheit der Komposition grenzt an das Wunderbare.

Man hat vermutet, daß diese Zeichnungen – von denen Leonardo nach Vasaris Bericht eine sehr schöne und schwierige in Kupfer stach und in der Mitte mit der Inschrift »Leonardus Vinci Academia« versah

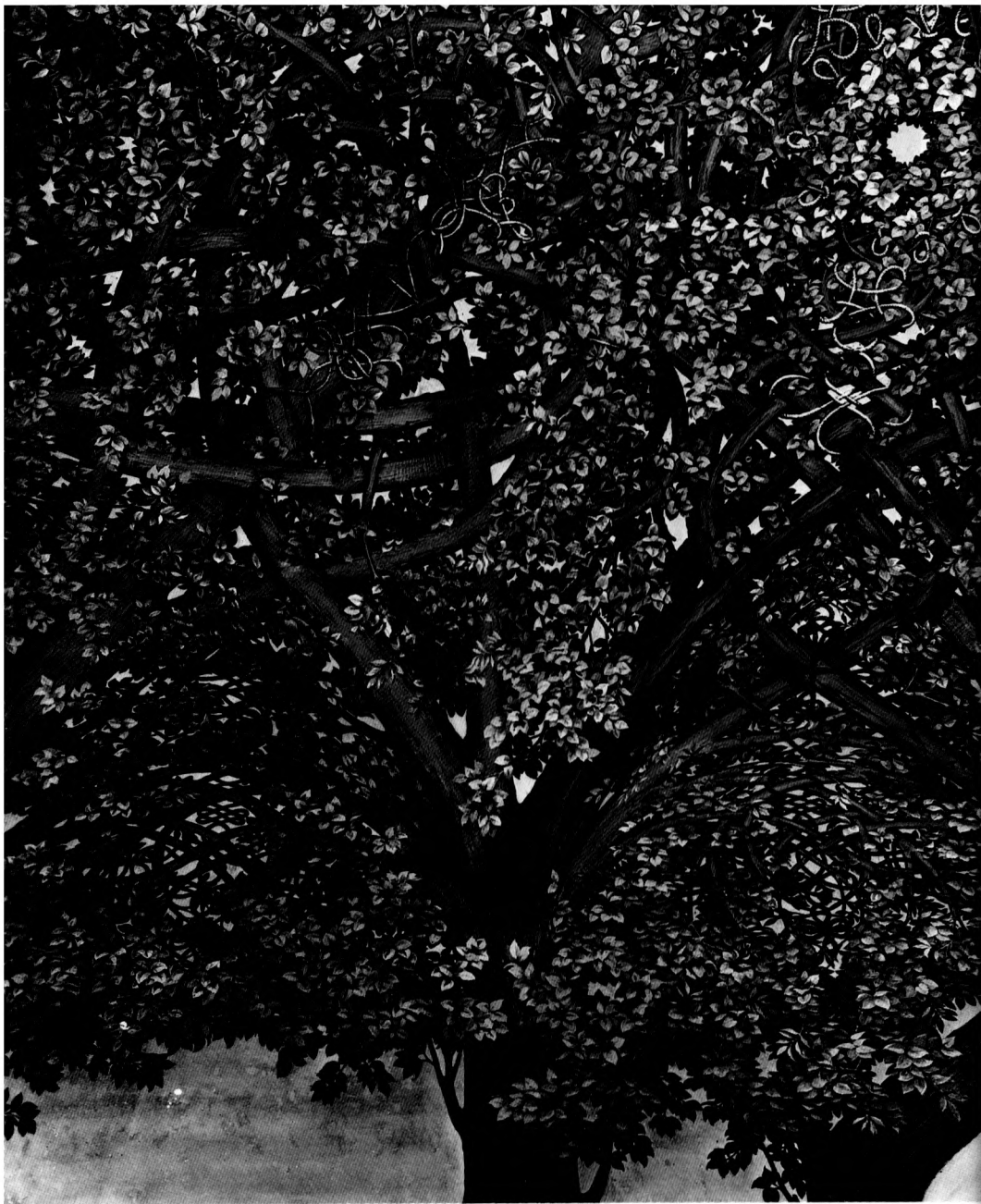


– die Eintrittskarten der Mailändischen Schule des Meisters schmückten, oder ihm als *Ex libris* dienen sollten. Errera meint, es handle sich um sprechende Wappen, die auf die im Namen des Malers anklingenden *vincoli*, Bande oder Ketten, hinweisen sollten, während G. d’Adda nur Muster für Spitzen oder Stickereien in diesen Zeichnungen sieht.⁶²

Doch welchen Zweck auch immer Leonardo damit verfolgt haben mag, zunächst sind diese Zeichnungen Geschicklichkeitsübungen im Umgang mit abstrakten Formen, geistvolle Spielereien. Auch zu Leonardos Zeit fanden derartige Ornamente noch, wie in der Gotik, Verwendung zur Dekoration von Architektur. Bramante bediente sich ihrer bei der Ausschmückung der Kuppel von Santa Maria delle Grazie in Mailand⁶³ und Leonardo selbst bei der Gestaltung der Decke der Sala delle Asse im Castello Sforzesco (um 1498)⁶⁴, wo er die Stämme und Zweige von sechzehn Bäumen miteinander sich verknoten und verschlingen ließ und das abstrakte Ornament mit Blättern naturalistisch kaschierte (Abb. 59). Während seines zweiten Aufenthalts in Italien (1505–1507) hat Dürer die sechs Kompositionen Leonardos in Holz geschnitten und dabei zunächst die Signatur Leonardos weggelassen, um dieselbe schließlich durch sein eigenes Monogramm zu ersetzen. Im Tagebuch seiner niederländischen Reise erwähnte er zu Beginn des Jahres 1521: »Ich hab Meister Dietrich, Glaser, eine Apokalypse und die 6 Knoten geschenkt«.⁶⁵

Die Verknüpfung der Rosettengeflechte oder geflochtenen Sterne mit den Namen dieser beiden Großen der Renaissance sicherte diesem Ornament noch zu einer Zeit, da man auf die überwundene gotische Barbarei insgesamt ziemlich geringschätzig zurückblickte, die Bewunderung der Kunstfreunde, denen zwar bekannt war, daß die »gruppi moreschi«, »arabeschi« oder »cordelle alle damaschina« ursprünglich morgenländische Erfindungen waren, die aber vielleicht vergessen hat-

58. Rosettengeflechte. Von oben nach unten und von links nach rechts: Schale aus Kaschan, 13. Jh. Koran-Handschrift des Mulei Sidan, nordafrikanisch. Ormesby-Psalter, Anfang des 14. Jh. Brevier der Marguerite de Bar, Anfang des 14. Jh. Leonardo da Vinci. Albrecht Dürer.



ten oder nicht wissen wollten, daß Leonardo und Dürer dafür sehr wohl gotische Muster hätten finden können.

Inzwischen waren Flechtmuster auch in der Kalligraphie üblich. Merkwürdigerweise finden sich die als »cadeaux«⁶⁶ bezeichneten Federzugverzierungen der Frakturschrift häufiger in Drucken als in Handschriften.⁶⁷ Dort sieht man Buchstaben, Randleisten und Vignetten aus einem mehr oder weniger komplizierten Flechtwerk von Federstrichen gebildet. Die spitzen Winkel und der Wechsel von Balken und Haarstrichen geben diesen kalligraphischen Geflechten einen nüchternen und bestimmten Charakter. Trotz der Fülle der integrierten Elemente bleibt jede Figur leserlich: Niemals vermischen sich zwei benachbarte Striche.

Im Laufe seiner fernerer Entwicklung komplizierte und lockerte sich dieses kalligraphische Flechtwerk. Winkel und Verschlingungen vervielfachten sich. Auf Spitzen und Schwünge wurden Knoten gesetzt, die den Buchstaben mit einer gezähnten Armatur umkleideten. Bald rollten die Striche in langen Wellen, bald sammelten sie sich in starren Bündeln. Die über das Papier gleitende Hand des Kalligraphen erfand immer neue Koloraturen. Blumenzierat, doppelte und dreifache Falten, unterbrochene Linien lösten im Laufe des 15. Jahrhunderts schon die Formen der Buchstaben auf und sprühten in alle Richtungen (Abb. 60). Doch das Flechtwerk-Ornament verlor sich nie ganz an solche Launen, kehrte sogar gelegentlich in die ursprüngliche nüchterne Form zurück. Noch die »cadeaux« – oder Schnörkelzüge – eines 1572 gedruckten deutschen Titelblatts bilden alle herkömmlichen Figuren⁶⁸: die gezähnten Umrisse, die verschlungenen Achten, die Herzen, Kleeblätter, breiten Gitter gebrochener Falten. Man sieht hier die im Mittelalter üblichen Schmuckformen in ihrer islamischen Reinheit wiederhergestellt. Das Weiterleben der gotischen Schrift, die sich jene Formen einverleibt hatte, demonstrierte einmal mehr die enge Verbindung, die auf diesem Gebiet Abendland und Morgenland eingegangen waren.

59. Astgeflecht. Deckengemälde von Leonardo da Vinci, 1498, Mailand, Castello Sforzesco.



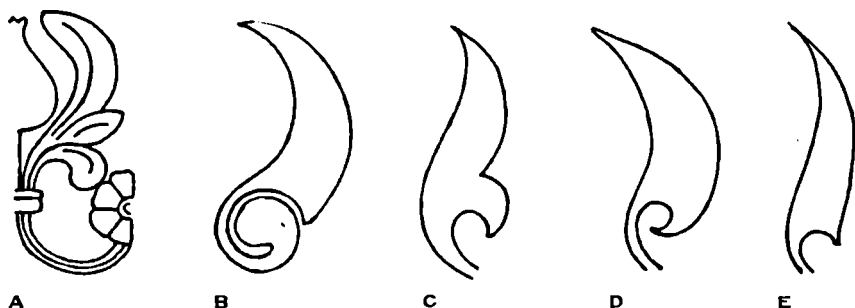
60. Kalligraphische Flechtwerke. Links: Buchstabe eines in der Offizin von Antoine Vérard gedruckten Buchs, 1500. Rechts: Titelblatt des »Kriegsbuch«, 1572.

3. PHANTASTISCHE VEGETATION. Das gotische »Rūmī«. Die orientalische halbe Palmette und die Flora der Handschriften des 13. und des 14. Jahrhunderts. Die Fransen.

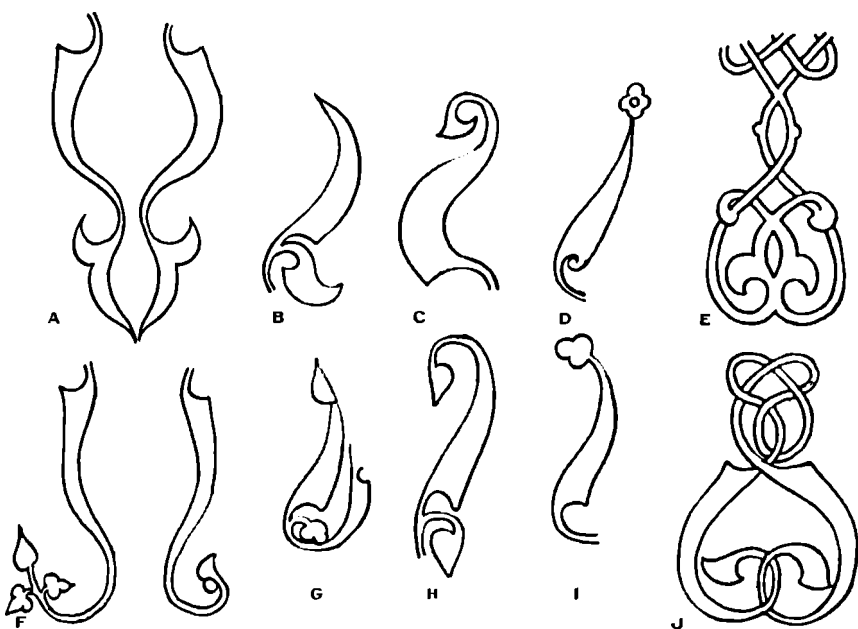
Unter den Schmuckformen, die das Morgenland dem Abendland lieh, war auch das spitze halbe Blatt. Sakisian⁶⁹ hält dieses Ornament für eine Erfindung der Byzantiner. Mirza Haidar – ein Perser –, der es im 16. Jahrhundert als »Rūmī« bezeichnete, was soviel wie »römisch« heißt, aber im islamischen Morgenland speziell »byzantinisch« bedeutet, scheint der gleichen Auffassung gewesen zu sein. Kondakov andererseits findet das Ornament spezifisch persisch.⁷⁰ Der Umriß dieser Schmuckform deutet sich bei gewissen schematisierten Akanthus-Ornamenten zwar bereits an, doch die charakteristische scharfe und spitze Form zeigt sich deutlich zuerst im Palmettenmuster der Stuckdekora-

tion von Kisch⁷¹ und entwickelte sich dann sehr schnell in der Kunst des Islam. Die dieser Entwicklung zugrunde liegende Form, die sassanidische halbe Palmette, wurde in deren Verlauf immer schlanker und biegsamer. Der große Lappen der halben Palmette streckte sich, während die beiden kleinen allmählich verkümmerten, bis von ihrer einstigen Existenz schließlich nur noch die ausgezogene Spitze der gegenläufigen Kurve des unteren Blattrands zeugte (Abb. 61); manchmal ließ man dort eine Blume oder ein zweites Halbblatt ansetzen. Das vollkommen ausgebildete »Rūmī« glich, spitz und wie beidseitig geschliffen, einer gekrümmten Messerklinge. Die Stuckdekorationen in Samarra (836–839 und 847–859) nehmen einige Besonderheiten der vollendeten Form, namentlich ihre regelmäßige Glätte, bereits vorweg. Eine neuere Untersuchung⁷² hat diese Ornamente mit indischen verglichen, in denen seit dem 2. Jahrhundert der christlichen Ära die stilisierte Lotosblume mit ihren gleichförmigen, flachen Blättern vorherrscht. Die vollendete Form des »Rūmī« indessen zeigt sich im 10. und 11. Jahrhundert – an persischer Keramik⁷³, an fatimidischer Skulptur⁷⁴, in kufischen Koranhandschriften⁷⁵ und an spanischen Elfenbeinarbeiten.⁷⁶

Vom 13. Jahrhundert an wurde das orientalische halbe Blatt auch der gotischen Vegetation aufgepfropft. Eines der ältesten Beispiele sieht man in einer französischen Handschrift des Jahres 1230.⁷⁷ Die engli-



61. Bildungsgang des »Rūmī« genannten Blattornaments. A. Sassanidischer Stuck aus Kisch, 4. Jh. B. Abbassidischer Stuck aus Samarra, 836–839. C. Fatimidischer Stuck aus der Kal'a der Beni Hammad, 11. Jh. D. Archaische persische Keramik. E. Vollausgebildeter Typus des Ornaments.



62. Das »Rūmī« genannte Blattornament: A. Persische Handschrift, um 1300. B und C. Keramik aus Rages, vor 1221. D. Elfenbeinschnitzerei aus Córdoba, 11. Jh. E. Elfenbeinschnitzerei aus Sizilien 11.–12. Jh. F. Brevier aus Saint-Sépulcre de Cambrai, Ende des 13. Jh. G. Französische Handschrift, 1230, Leningrad. H und I. Brevier, Ende des 13. Jh., Metz. J. Handschrift, 1275–1300, Amiens.

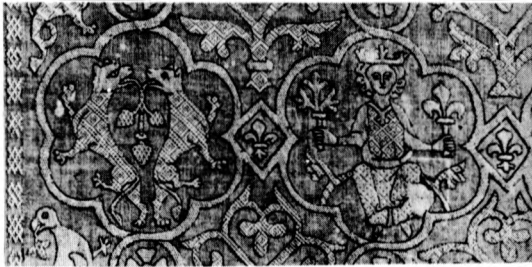
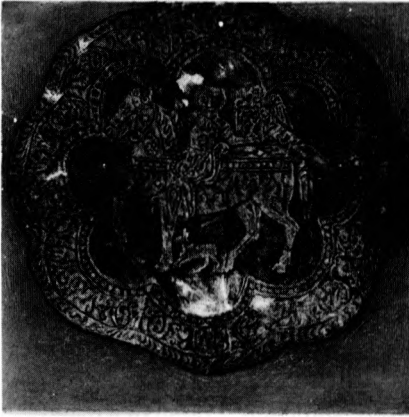
schen Schulen der Buchmalerei⁷⁸ machten dann das »Rūmī« bald heimisch in den illuminierten Büchern des Abendlandes, zunächst in der Bibel des William von Devon⁷⁹ (1251–1279), in den zur Familie des Evangeliars der Sainte-Chapelle⁸⁰ gerechneten Handschriften und in denjenigen, die man als Gruppe nordwestlicher Provenienz⁸¹ klassifiziert (Thérouanne, Cambrai, Amiens. Abb. 62). Oft beginnt die Hinwendung der Buchmaler zur lebendigen Natur mit einem Interesse für diese phantastische Flora. Die Entwicklung des abstrakten und des realistischen Buchschmucks verläuft überall parallel. Noch das Stundenbuch der Marguerite von Beaujeu (um 1363)⁸² ist reich mit »Rūmī«-Ornamenten geschmückt, in der Folgezeit hat man diese jedoch selte-

ner, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts kaum noch verwendet. Anfänglich ordnete man die Halbblätter als regelmäßig und symmetrisch gebildetes Laubwerk an. Sie formten dabei oft komplexe Arabesken, deren feine Kurven und bei aller Kompliziertheit durchsichtiger Aufbau noch ganz von dem arabischen Geist belebt scheint, der ihre Muster inspirierte.

Doch das gotische »Rūmī« gedieh auch unter der freieren Vegetation, die damals die Ränder der Handschriften zu schmücken begann. In dieser Umgebung wuchs es an Ranken, die an der Pergamentsseite wie an einer Mauer in die Höhe krochen und sich an Aufrauhungen und winzigen Rissen derselben festzuhalten schienen. Das Blatt wuchs kräftig und lang an diesen Ranken, nahm gern den ganzen Seitenrand in Anspruch, drang mit der Spitze zwischen die Schriftzeichen ein, diente grotesken Randfiguren als Stütze – ohne je seinen geschliffenen und präzisen Umriß zu verlieren. Oft aber sieht man die angeblichen römischen Blätter zu Stielen weiterer und weit naturnäherer Blätter



63. Fransenornament. Links: Missale, Ende des 14. Jh., Luçon. Mitte: Brevier von Jean Pucelle, 1330–1340, Belleville. Rechts: Koran-Handschrift, 1186.



64. Vielpass-Medaillons. Links: Mesopotamisches oder ägyptisches Gewebe, 11. Jh., Durham. Rechts: Die Freigebigkeit, Relief an der Kathedrale von Sens. Unten: Deutscher Seidenstoff, zweite Hälfte des 13. Jh., Kloster Isenhagen.

werden. Sowohl in dem vor 1297 gemalten Psalter Philipps des Schönen als auch im Clare-Psalter der Morgan-Bibliothek⁸³ wachsen natürlich anmutende Blätter, denen man die abendländische Natur ansieht, auf den stilisierten Halbblättern orientalischer Herkunft. Diese hybriden Gewächse, die gewissermaßen den Boden verschiedener Welten und den Himmel verschiedener Klimazonen zu verlangen scheinen, florieren da, wo sie vorkommen, ungeachtet der Unterschiedlichkeit ihrer Teile – auch das gotische Blattwerk gibt sich, bei aller Natürlichkeit, ja noch spitzig und metallisch genug, um mit orientalischen Messerblättern zu harmonisieren.

Weit abstrakter freilich als die klingenförmigen, halbierten Blätter mutet ein anderes aus der islamischen Kunst entlehntes Ornament an, das sich die abendländische Buchmalerei um diese Zeit aneignete: Auswüchse, die in regelmäßiger Folge an einer Randleiste angeordnet sind. Gewiß verdankten die Orientalen die Entdeckung dieses Musters ursprünglich der Teppichknüpferei. Reihen von Auswüchsen, ähnlich den Fransen eines Teppichs, an den Rändern der Handschriften waren lange der einzige Buchschmuck, den die Moslems sich erlaubten. Manchmal erschienen diese als einfache Zähnung⁸⁴, manchmal als feine Nadeln⁸⁵, bildeten aber anderswo auch Palmetten.⁸⁶ Als die abendländischen Buchkünstler das Motiv gegen Ende des 13. Jahrhunderts aufgriffen, dauerte es nicht lange, ehe es überall im Abendland eingeführt war und auf die gleiche Weise variiert wurde: Bald gestaltete man die Fransen abstrakt-kalligraphisch⁸⁷, bald als lebende Vegetation.⁸⁸ Bei Pucelle⁸⁹ streifen die Blätter den Seitenrand so regelmäßig wie in einer schon im Jahre 1186 der christlichen Ära illuminierten Koranhandschrift. In einem Missale vom Ende des 14. Jahrhunderts aus Luçon wachsen die Blätter aus einem geflochtenen Rahmen. Und so sieht man die Seiten vieler abendländischer Handschriften von Fransenrändern gesäumt, wie morgenländische Teppiche (Abb. 63).

4. RAHMEN. Orientalische Medaillons. Vielpass-Medaillons, das Vierblatt im Quadrat. Fatimidische Deckenbalken. Gewebe. Arabesken der Renaissance.

Orientalischer Herkunft sind desgleichen viele der Medaillons, die in der gotischen Kunst als Rahmen eine so wichtige Rolle spielen. Von Haus aus »sarazenisch« ist zum Beispiel der bogenförmig geschweifte Kreis, der auf einer Zeichnung Villards de Honnecourt⁹⁰ das Rad des Glücks oder in Reliefs an der Kathedrale von Sens die Gestalten der Freigiebigkeit und des Geizes enthält⁹¹, den man zu Lyon, Saint-Dié und Münster-Gladbach in Glasmalerei und zu Troyes sowie zu Freau-



ville in Mosaikpflaster⁹² ausgeführt sieht und dem man auch an gotischen Elfenbeinarbeiten⁹³ oder sogar auf den von Ludwig dem Heiligen geprägten Münzen begegnet.

Als Rahmen verwendet findet man ihn bereits im 10. und 11. Jahrhundert auf arabischen Kästchen aus Spanien⁹⁴ sowie auf den Stoffen des ganzen islamisch beherrschten Mittelmeergebiets.⁹⁵ Auf inkrustierten Kupferarbeiten wurde er in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts gebräuchlich und blieb es während des folgenden.⁹⁶ Auf einem Becken mit dem Namen eines ajubidischen Sultans, der von 1240 bis 1249 regierte, sowie auf einem in Mossul hergestellten und 1248 datierten Leuchter sieht man in diesem Rahmen Szenen aus dem christlichen Evangelium dargestellt.⁹⁷ Abendländische Stoffe des 13. Jahrhunderts zeigen in Reihen solcher Vielpass-Medaillons abwechselnd gotische Figuren und Paare Rücken an Rücken oder einander gegenüberstehender wilder Tiere (Abb. 64).

Alle Variationen des Vielpass-Medaillons waren dem alten Orient geläufig. Zum Teil fand die Gotik sie in der über die ottonische und karolingische Kunst aus der römischen Antike herkommenden einheimischen Überlieferung. Da aber das islamische Morgenland auch diese antike Schmuckform mit besonderer Einfühlung kultiviert hatte, wurde das gotische Abendland durch morgenländische Bearbeitungen des Motivs mehr angeregt als durch die einheimische Überlieferung.

Die gleichen Vierblattrahmen begegnen in der orientalischen Goldschmiedekunst⁹⁸ und Skulptur einerseits, andererseits auf europäischen Geweben und Reliefs. Die zu Kubatschi in Daghestan⁹⁹ eine in seldschukischer Manier mit Reliefschmuck gefüllte Wand bewohnenden Figuren sind in Medaillons untergebracht, in denen die possierlichen Gestalten, die halb erhaben an der Grundmauer der Kathedrale von Amiens stehen, sich ganz zu Hause fühlen würden (Abb. 65).

65. Vierpass-Medaillons. Von oben nach unten: Inkrustiertes Kupfer, Mossul, 1238–1240. Deutscher Seidenstoff, 13.–14. Jh., Kloster von Ebsdorf. Kubatschi (Daghestan), Moschee von Hounallah, 12. Jh. Relief an der Sockelzone. Kathedrale von Amiens.



66. Vierpass-Quadrate. Oben: Fatimidischer Deckenbalken aus dem kleinen Palast von Kairo, Ende des 10. Jh. bis 1058. Unten: Zwei Reliefs vom Portail des Libraires der Kathedrale von Rouen, um 1290–1300.

Wie der Vierblattrahmen war auch das Vielpass-Quadrat – gerade oder auf einer Spitze stehend – dem Abendland und Morgenland gleich vertraut. Die erstgenannte Variante schmückt ein arabisch-byzantinisches Gewebe des 9.–10. Jahrhunderts, das heute in Maestricht aufbewahrt wird¹⁰⁰, die zweite die geschnitzten Deckenbalken aus dem kleinen Palast in Kairo, die, von Aziz Billah 975–996 begonnen, erst 1058 vollendet und später, 1286–1288, einem anderen Gebäude, dem

Maristan des Sultans Kalaoun einverleibt wurden.¹⁰¹ Bemerkenswert sind die geschnitzten Deckenbalken sowohl wegen ihrer frühen Entstehungszeit als auch wegen der Reinheit ihrer Formen. Das Holzrelief mutet an wie Goldschmiedearbeit. Die Medaillons sind an den Balken wie auf einem Schmuckkästchen aneinandergereiht. Die Figuren und Paare Rücken an Rücken oder einander gegenüberstehender wilder Tiere oder Ungeheuer, die in diesen Medaillons enthalten sind, geben den von Elfenbeinschnitzereien her bekannten nichts nach (Abb. 66). Aus einem alten Motivschatz stammend, werden sie wieder lebendig, als sie sich im Schmuck der Kathedralen ausbreiten.¹⁰²

Das Abendland verdankte seine Bekanntschaft mit morgenländischen Bearbeitungen dieser Motive freilich leichter transportablen Kunstgegenständen – wie etwa Elfenbeinschnitzereien –, insbesondere aber auch gemusterten Stoffen. Gewissen gotischen Bauornamenten ist ihre Herkunft aus orientalischen Geweben auf den ersten Blick anzusehen, so den aus schiefen Bändern gebildeten Rauten an der Porte Rouge der Kathedrale Notre-Dame von Paris, sowie an der Kathedrale von Metz. Adhémar¹⁰³ hat das Muster dieser Bas-Reliefs auf einem gegenwärtig im Museum zu Lyon befindlichen alexandrinischen Stoff nachgewiesen. Die Kathedralplastik ist dem Stoffmuster bis in die kleinsten Einzelheiten nachgeahmt. Weniger gewiß, als daß es dem Bildhauer als Vorlage gedient hat, ist man sich der Herkunft des Gewebes, auf dem er es fand. Es handelte sich dabei vielleicht um eine koptische Arbeit – die leicht als »sarazenische« hätte angesehen werden können –, doch ist auch die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß der fragliche Stoff zu einer viel späteren Zeit im Abendland hergestellt wurde. Noch im 13. Jahrhundert wurden in Spanien und Italien Seidenstoffe mit diesem Muster erzeugt.¹⁰⁴ Ähnlich angeordnet sieht man die Vielpass-Medaillons in einem stilistisch den Arbeiten der ostenglischen Schule verwandten Psalter¹⁰⁵, eine dort ebenfalls vorkommende sternförmige Variante ist von italienisch-islamischen Geweben dieser Zeit bekannt.¹⁰⁶ Jedes der Medaillons rahmt eine sitzende Figur. Doch die zusammengesetzten Rahmen sind in der Bearbeitung des englischen Buchmalers als blätter-

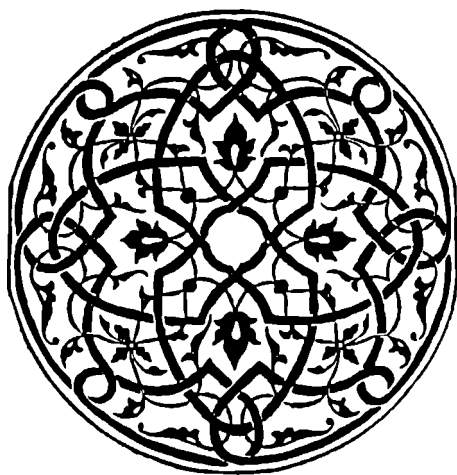


67. Gewebe mit untereinander verflochtenen Medaillons. Links: Italienisch-maurischer Stoff, 13. Jh. Rechts: Baum von Jesse, Initial eines englischen Psalters, Anfang des 14. Jh.

tragende Äste miteinander verwachsen, und dieses vielverzweigte Astwerk wurzelt in einer liegenden Figur: Der Maler hat das arabische Vielpass-Quadrat zum Bestandteil eines Bildes der Wurzel Jesse gemacht (Abb. 67).

Als später die Renaissance auf diese der Gotik vertrauten Schmuckformen zurückkam, orientierten sich die Künstler von neuem an deren ursprünglich islamischer Ausprägung. Nachdem zunächst in Venedig der Geschmack an den Ornamenten, die die Waffen und Teppiche des Morgenlandes schmückten, wieder erwacht war, kamen diese Ornamente während des 16. Jahrhunderts auch in Frankreich und Deutschland aufs neue in Mode. 1530 legte François Pellegrin, als Bildhauer und Maler in Fontainebleau tätig, bei der Veröffentlichung seiner »Fleur de la Science de Pourtraiture«, eines Musterbuchs auch der Dekorationskunst, Wert auf die Feststellung, seinem Gegenstand »de façon arabique et ytalique«, nach sowohl arabischer wie italienischer Manier, gerecht geworden zu sein.¹⁰⁷ Ähnliche Musterbücher oder Vorlagensammlungen ließen 1546 Jean de Gourmont, 1567 dessen Schüler Ducerceau erscheinen, desgleichen Peter Flettner und, 1546, Hans Rudolf Manuel

Deutsch.¹⁰⁸ Holbein verwendete Ornamente islamischer Herkunft in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts zum Schmuck von Initialen.¹⁰⁹ Diese Zeit wußte die polygonen Verflechtungen, die spitzen Blätter, die Polylobiten (oder Vielpass-Gebilde), das Vierblatt im Quadrat, alle Schmuckformen, die die Gotik der islamischen Kunst verdankte, wieder in ihrer ursprünglichen abstrakten Reinheit zu schätzen – und war stolz zu wissen, daß sie in diesen Formen keine Überbleibsel gotischer Barbarei, sondern »arabische« oder »sarazenische« Muster kopierte (Abb. 68). Dennoch kann man sehr wohl der Meinung sein, daß in diesem Wiederaufleben der Lust am exotisch-orientalischen Dekor auf dem Höhepunkt der Hochrenaissance auch das Mittelalter eine neue Renaissance erfuhr.



68. »Arabisches« Ornament
von François Pellegrin, 1530.

Kapitel IV

Phantastische Arabesken

1. WIEDERKEHR DER HIERATISCHEN UNGEHEUER

Die Anleihen des christlichen Abendlands beim islamischen Morgenland beschränkten sich nicht auf abstrakte Ornamente. Zwar sieht man an dem um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert mit Skulpturenschmuck versehenen Kalandbrüder-Tor der Kathedrale von Rouen in Reihen jener Vielpass-Medaillons, deren morgenländische Herkunft oben erörtert ist, wie auf den Seiten einer Armenbibel religiöse und didaktische Szenen dargestellt, die unzweifelhaft in der abendländischen christlichen Welt beheimatet sind – doch an dem etwa zehn Jahre früher entstandenen Buchhändlerlor¹ an der gegenüberliegenden Seite der Kathedrale tummeln sich in den gleichen Rahmen groteske und phantastische Fabelwesen, denen deutlicher als diesen Rahmen die morgenländische Herkunft anzusehen ist. Manche von diesen waren vielleicht schon seit der Romanik im Abendland heimisch und hatten nur eine Zeitlang das Licht der Öffentlichkeit scheuen müssen – bis sie jetzt, da der »gotische Klassizismus« sich zu zersetzen begann, wieder zu Ansehen gelangten – andere aber waren sichtlich erst in jüngster Zeit aus der Welt des Islam eingewandert.

So die lächelnde Sirene mit dem Vogelkörper am Buchhändlerlor der

Kathedrale von Rouen, der man eine in einem identischen Medaillon behaute nahe Verwandte nachweisen kann, die sich an einem aus dem fatimidischen kleinen Palast zu Kairo stammenden Deckenbalken befindet – ebenso wie dem am gleichen Ort der Kathedrale von Rouen sich echauffierenden Hornbläser (Abb. 66). Solche Fabelwesen und exotischen Einwanderer tauchten in den folgenden Jahrzehnten immer häufiger im Schmuck der Kathedralen auf, so sind sie zum Beispiel in Mengen an den Grundmauern der Kathedrale von Lyon² (1310–1320) oder am Chorgestühl des Kölner Doms³ (Mitte des 14. Jahrhunderts) zu finden. Da sieht man in Vierpass-Rahmen von Vögeln angegriffene Hasen, Jagdszenen, Kampfszenen sowie schließlich vier um einen Kopf gruppierte Löwen, wie sie noch eine persische Miniatur des 17. Jahrhunderts⁴ zeigen wird.

In die Malerei fanden im Abendland diese Themen Eingang häufig über orientalische Gewebe. Die Reste der Fresken des 13. Jahrhunderts, die die drei Oberschwellen der Kathedrale von Dijon schmückten, zeigen ein Netz von Polygonen, achtzackigen Sternen, Vierblättern, Rädern – die sämtlich phantastische Tierdarstellungen enthalten: symmetrisch gegeneinander gestellte Vögel, zwei beiderseits eines einzigen Kopfes symmetrisch aufgebäumte Löwenkörper und so fort.⁵ Ähnliche Darstellungen gibt es aus der gleichen Zeit in Château-Gontier in der Mayenne.⁶ Man hat das Wiederaufleben dieser dem Geist der Gotik vermeintlich so fremden tausendjährigen Monstren als provinziellen Archaismus verstehen wollen. Tatsächlich hat aber wohl eine neue Mode sie erst zu dieser Zeit aus dem Orient ins Land gebracht. Wie die Reliefs in Metz und Paris sind anderswo Wanddekorationen »sarazenischen Stoffen« nachgeahmt – doch vollständiger als dort, so daß nicht allein das Muster der geometrischen Rahmen an die Wand übertragen wurde, sondern auch die in den Rahmen enthaltenen Ungeheuer. Wie Wappentiere sieht man die Ungeheuer eines Stoffmusters im Chor der Kathedrale zu Schleswig⁷ gemalt. Ähnliche Motive findet man als Mosaikpflaster reproduziert – um so passender, als die Technik des Mosaikpflasters gleichfalls orientalischer Herkunft war. In der Abtei Sainte-Cathérine-du-Mont zu Rouen hat man in der



69. »Gemalte Gewebe«. Von oben nach unten und von links nach rechts: Türsturz in der Kathedrale von Dijon, Ende des 13. Jh. Pflaster in Sainte-Cathérine-du-Mont, Rouen, zweite Hälfte des 13. Jh. Chor der Peterskirche zu Schleswig, um 1400.

zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts den Boden mit gespiegelt einander entgegengesetzten Leopardenaugen gepflastert, die gleich den mit Rosetten versiegelten runden Rahmen, die sie enthalten, eine textile Vorlage verraten (Abb. 69).

Schon die romanische Kunst hatte von orientalischen Stoffen manche Anregung empfangen.⁸ Doch als man jetzt auf diese Mustersammlung zurückkam, fand man sie um vieles bereichert.

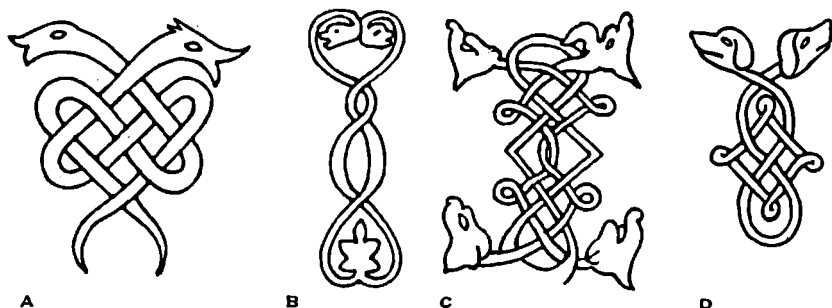
2. VERWANDLUNGEN DER ARABISCHEN ORNAMENTE. Das lebende Geflecht. Zoomorphes »Rūmī«. Gliederlose Tiere.

Die Geflechte und Halbblatt-Ranken des orientalischen Dekors haben mit ihren abstrakten und vegetabilischen Formen im Okzident hier und da auch Tierornamente inspiriert.

Freilich zeigte das Geflecht-Muster schon bei seinem ersten Erscheinen im Morgenland eine über das Pflanzliche weit hinausgehende Lebendigkeit⁹, die der Vermutung Nahrung gab, es handle sich vielleicht bei diesem Ornament ursprünglich um die Darstellung eines Schlangenknauels. Tatsächlich erscheint es als solches nicht selten in der überall an die altorientalische Überlieferung anknüpfenden islamischen Kunst. Man sieht es auf einer im 11. oder 12. Jahrhundert geschaffenen Schale aus Rakka¹⁰ und an zahlreichen in seldschukischer Zeit ausgeführten mesopotamischen und syrischen Arbeiten. Van Berchem teilt mit, daß im 13. Jahrhundert die Ortokiden das Motiv im Wappen führten. Als Drachen sieht man die miteinander verwickelten Reptilien über dem 1209 erbauten Festungstor in Aleppo gebildet sowie über dem 1180–1225 erbauten Talisman-Tor zu Bagdad. Diese vielfach und kunstvoll miteinander verschlungenen Ungeheuer symbolisieren die Ungeheuer der Erde im Kampf mit den himmlischen Mächten, der Sonne und dem Mond.¹¹

Wenig später schon wurden Reptiliengeflechte auch in der gotischen Kunst heimisch. Am Rande einer zwischen 1283 und 1300 geschriebenen englischen Handschrift¹² sind die Bestien nur einfach umeinander verdreht. Der zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Ostengland geschriebene Ormesby-Psalter¹³ zeigt zwei Reptilien mit je zwei riesigen Köpfen, einen an jedem Ende, in einer kompliziert verknoteten Verschlingung. Eine gleichfalls an beiden Enden mit Köpfen ausgestattete Schlange sieht man in einem gegen 1350 entstandenen rheinischen Antiphonar¹⁴ sich in einem Achter durch eine Raute hindurchschlängeln (Abb. 70).

In Frankreich kultivierten und verfeinerten dergleichen Bestien die



70. Schlangen-Geflechte. A. Schale eines Rakka, 11.–12. Jh. B. Englische Handschrift der Werke des Petrus Comestor, 1283–1300. C. Psalter von Ormesby, ost-anglich, Anfang des 14. Jh. D. Rheinisches Antiphonar, um 1350.

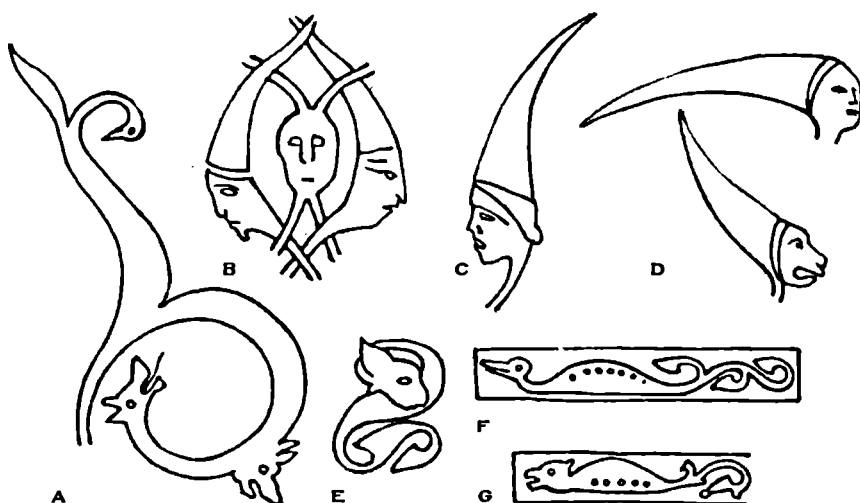
Kunst der Verschlingung. Die Schlänglein am Ende der Zeilen des Psalters der Schwester Ludwigs des Heiligen¹⁵ verschlingen sich zu doppelten Achtern und bilden komplizierte Chiffren mit gebrochenen Kurven und Kreissegmenten. In dem Aachener Evangeliar¹⁶ haben Drachen, die Insekten gleichen, die Hälse miteinander verschlungen, wie die Schlangen ihre Leiber auf der erwähnten mesopotamischen Schale. Die Körper sind hier in geometrischem Geschmack gebrochen und geknickt, aber an der Eleganz der resultierenden Figur ist nicht zu zweifeln.

Die abstrakte geometrisierende Behandlung trieb dem Motiv keineswegs die Lebendigkeit aus. Im Gegenteil schienen die Kurven und Winkel die Bestien eher munterer zu machen. Und wirklich dauerte es nicht lange, ehe die Reptilien dem Geflecht entschlüpften, das sie hervorgebracht hatte.

Im Laufe des 15. Jahrhunderts lösten sich die abstrakten Geflechte in kalligraphische Schnörkel auf. Und die zu eigenem Leben erweckten Stränge des Geflechts entschlüpften, kaum miteinander verflochten, der Verbindung, manchmal auf der gleichen Seite einer Handschrift.¹⁷ Das Reptil geht da, neben den geraden Zeilen des Schreibers, in phantastischen Windungen eigene Wege, deren Verwicklungen ganz keltisch anmuten und den Exzessen der karolingischen Kalligraphen, der »Scot-

ti«, der irischen Mönche einer älteren Zeit gleichen. Die scharfsinnigen Tüfteleien orientalischer Geometer riefen so dem Abendland die verwickeltsten Träume des frühesten Mittelalters in Erinnerung.

Wie das Bandgeflecht sich mitunter als Schlangengeflecht entpuppte und entflocht, so erwachten hier und da auch die »Rūmī«-Halbblatt-Ranken zu animalischer Lebendigkeit. Eine persische inkrustierte Kupferarbeit des 12. oder 13. Jahrhunderts¹⁸ zeigt das halbe Blatt in einen menschlichen Kopf mit hohem Hut verwandelt – und der gleichen Verwandlung begegnet man in dem 1274 zu Sis geschriebenen und gemalten armenischen Evangeliar des Marschalls Auchine.¹⁹ Eine 1410 in Khorassan entstandene Handschrift²⁰ zeigt die Verwandlung des halben Blatts in einen Fisch. Maurische Kacheln aus Spanien²¹ zeigen das gleiche Ornament mit Köpfen, sowohl an die Extremitäten als auch in die Mitte der Blätter gesetzt, so daß diese nun als glatte spitze kleine Tiere ohne Glieder erscheinen.



71. Tierformen aus dem »Rūmī«-Blattornament. A. Spanisch-maurische glasierte Kachel, Anfang des 15. Jh. B. Inkrustiertes Kupferblech, 12.–13. Jh. C. Armenisches Evangeliar, 1275. D. Bibel des William von Devon, 1251–1274. E. Pontifikale aus Besançon, erste Hälfte des 14. Jh. F. Brevier von Belleville, 1330–1340. G. Nordfranzösische oder flämische Handschrift, Ende des 13. Jh.

Beispiele dieser Fortentwicklung einer halbabstrakten Vegetation zu animalischem Leben sind indessen im Abendland häufiger nachzuweisen als im Morgenland. Hier findet man bald an den Blattspitzen Köpfe wachsen²², bald die Blätter als Schwänze von Tieren dargestellt²³, bald auch, wie schon früher im Morgenland, als hohe Mützen.²⁴ Namentlich von den Tieren ohne Füße, die ins Leben treten, wo dem Blatt ohne weiteres ein Kopf aufgesetzt ist, wimmelt es in gotischen Handschriften (Abb. 71). Die »Rūmīs« sind mitunter wie Schwerter gekreuzt.²⁵ Mit ein und demselben Kopf verwachsen²⁶, sieht man sie Arabesken beschreiben, auf Kletterpflanzen hinwandern.²⁷ Die Breviere der Marguerite de Bar und von Belleville²⁸ sind mit diesen fußlosen Tierchen stark bevölkert. Einfache, doppelte und dreifache »Rūmīs« mit auf verschiedene Körperteile gesetzten Köpfen entrollen sich da geschmeidig wie Bänder. Eine wendige und schalkhafte Fauna tummelt sich, wo man auf den ersten Blick nur blühende Zweige und reine Linien sieht. Die Gotik verzichtete also keineswegs auf das der Romanik so gemäße und ihr von dieser überlieferte Tierornament, sondern belebte es neu, indem es seine Formen mit denen der Natur vermählte und verfeinerte. Dabei wurden die schmückenden Tiere geschmeidiger, zerbrechlicher, strenger abstrahiert – einer Entwicklung folgend, die sie ähnlich auch im Morgenland nahmen.

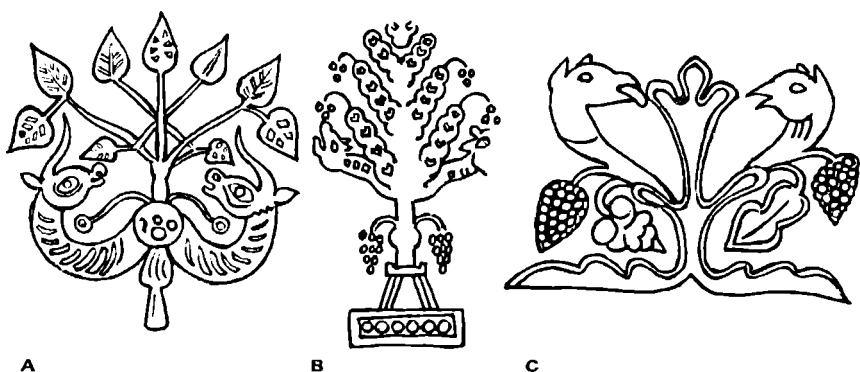


72. Antike Laubwerk-Dekoration mit Auswüchsen in Tier- und Menschengestalt. Tivoli, Villa Hadriana.

3. LAUBWERK MIT KÖPFEN UND HALBFIGUREN. Im Morgenland. Im Abendland. Menschen ohne Beine. Anthropomorphes »Neschi«.

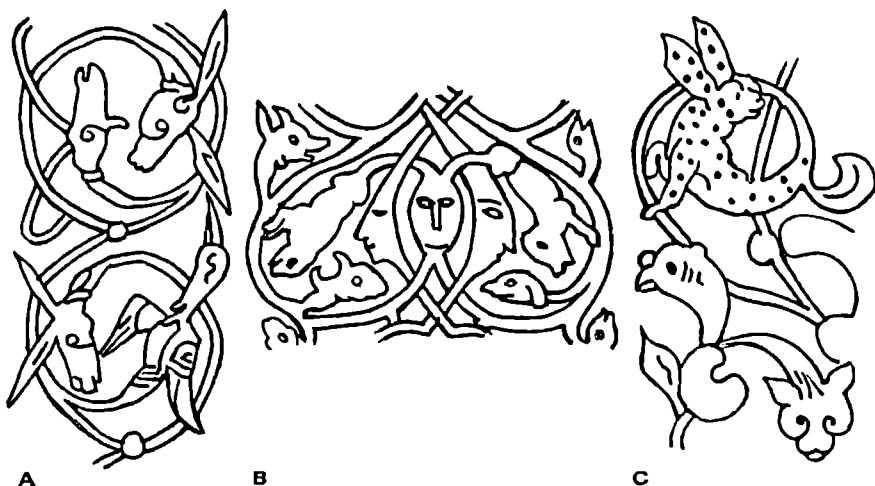
Zu der Vegetation, die uns hier beschäftigt, gehören auch das Laubwerk oder der einzelne Zweig, an denen wie eine Blüte der Kopf oder ganze Oberkörper eines Tiers oder Menschen wächst.

Das Motiv war der alten mittelmeeerischen Welt vertraut: Die klassische Skulptur hat sich seiner angenommen (Beispiele sieht man an den Mausoleen zu Spalato und zu Al Amruni in Tripolitanien²⁹) ebenso wie die Malerei (etwa in der Hadrians-Villa zu Tivoli³⁰, Abb. 72). Doch ist das Motiv orientalischer Herkunft und in orientalischen Formen am verbreitetsten. Die Tiere hervorbringende Pflanze erscheint im Mohendjo-Daro am Indus bereits zu Beginn des dritten Jahrtausends auf Siegeln.³¹ Ph. Ackermann³² weist auf ein im Dnjepr-Gebiet gefundenes Goldplättchen aus achämenidischer Zeit hin, das mit einer in Löwen-, Greifen- und Schlangenköpfen auslaufenden Palmette verziert ist, in der jene alte Tradition offensichtlich fortlebt. In Sibirien hat man ein etwa zur gleichen Zeit entstandenes goldenes Gefäß gefunden, das mit Vogelköpfe tragendem Laubwerk geschmückt ist.³³ Pflanzen mit Köpfen sieht man häufig auf koptischen Stoffen und in koptischen Handschriften.³⁴ Das mittelalterliche Morgenland kam gern auf dieses Bild aus seiner fernen Vergangenheit zurück. Einen Köpfe tragenden Baum zeigt ein im Domschatz zu Maestricht³⁵ bewahrter irakischer Stoff aus dem 9. oder 10. Jahrhundert. Wo das Motiv in der lombardischen Skulptur erscheint – in Pavia, am Sarkophag der Theodota, 720, in Cividale, vor dem Altar des Patriarchen Siegwald³⁶, 762–784 –, ist es augenscheinlich solchen Stoffen nachgebildet (Abb. 73). Größter Beliebtheit erfreute es sich im 12. und 13. Jahrhundert: Aus dieser Zeit kennt man inkrustierte Kupferarbeiten³⁷, Gewebe³⁸ und Keramik³⁹, die mit diesem Motiv geschmückt sind. Die Daten der fraglichen Stücke – 1210, 1220, 1240, 1250 und 1281 – beweisen die Breite und Kontinuität der Überlieferung des Motivs zu jener Zeit. Es sind die unterschiedlichsten Köpfe, die man da auf Stengeln wachsen sieht – bärtige Köpfe,



73. Pflanzen mit Köpfen. A. Siegel aus Mohendjo-Daro, um 3000 v. Chr. B. Mesopotamisches Gewebe, 9.–10. Jh., Maestricht. C. Sarkophag der Theodota, Pavia, um 720.

gehörnte, langohrige Hasenköpfe, Eselsköpfe, Köpfe von Füchsen, Hunden, Stieren, Schlangen oder Fischen. An den Spitzen biegsamer Zweige wiegen sich die Köpfe wie große Früchte. Angesichts dieser



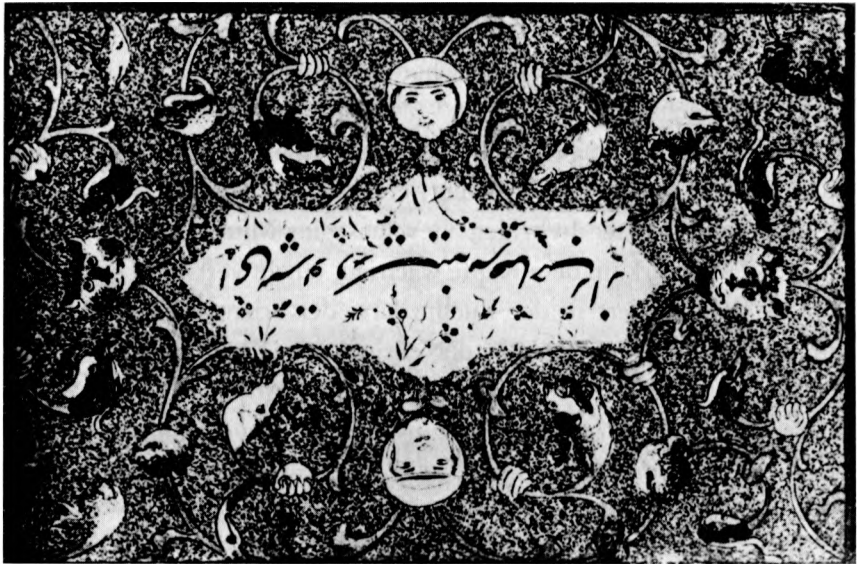
74. Persische Laubwerk-Dekorationen mit Köpfen. A. Gravierte und inkrustierte Bronze, 1281. B. Gravierte und inkrustierte Bronze, 12.–13. Jh. C. Glasierte Kachel, 13.–14. Jh.

Gebilde bezweifelt man nicht, daß man es hier mit Pflanzen zu tun hat, an denen Tiere wachsen, nicht etwa umgekehrt mit Tieren, die sich als Pflanzen verstellen.

Gelegentlich sind die Tiere und Menschen schon bis zum halben Körper aus den Zweigen herausgewachsen, Menschen bis zum Gürtel, vierfüßige Tiere ohne Hinterviertel, Vögel ohne Beine.⁴⁰ Die ins Freie strebende Beweglichkeit dieser Sprößlinge teilt sich den Pflanzen mit (Abb. 74). Auf einem 1248 datierten Kupfergefäß aus Mossul⁴¹ wachsen die Zwillinge des Tierkreises am gleichen Stengel. An allen Zweigen platzen die Knospen. Überall drängen Schnauzen hervor: Auf dem Federkasten der Sammlung Marquet de Vasselot zählt man an zwei belaubten Ästen deren zwanzig, und auf dem 1249 geschaffenen Becken eines ajubidischen Sultans enthält eine einzige Vielpass-Rosette sechs- und zwanzig knospende Köpfe. Schon seit langem hatte man so wilde Blüte nicht mehr gesehen.

Sakisian hat die Frage aufgeworfen, ob vielleicht die orientalischen Christen, namentlich die Armenier, ein besonderes Interesse am Wiederaufkommen dieser hybriden Gewächse im Mittelalter genommen haben.⁴² Laubwerk, in dem Köpfe wachsen, taucht vereinzelt schon seit dem 11. Jahrhundert in der Buchmalerei der orientalischen Christen auf, doch findet man auch in der christlichen Kunst das Motiv erst gegen Ende des 12. und zu Beginn des 13. Jahrhunderts so ausgebildet⁴³, wie es in der islamischen Kunst jener Zeit vorkommt (Abb. 75 und 76). Es scheint daher, als seien diese Gewächse bei Christen und Moslems aus der gleichen Wurzel nebeneinander gewachsen.

In der islamischen Buchmalerei hat später die Schule von Herat das Motiv fortentwickelt.⁴⁴ Hier wechseln an langen Ranken, die mitunter ganze Seiten⁴⁵, mitunter nur die Ränder der Handschriften füllen⁴⁶, Blätter und Gesichter einander ab. Auch Einbände wurden mit dem Motiv geschmückt.⁴⁷ Die Miniaturen zeigen, daß man Gebäude⁴⁸, Zelte⁴⁹ und Teppiche⁵⁰ damit dekorierte. Das Pariser Musée des Arts décoratifs besitzt einen solchen Teppich, auf dem man die Köpfe von Hirschen, Löwen und Elefanten am grünen Holz wachsen sieht.⁵¹ Die



75. Laubwerk mit Köpfen. Titelblatt einer armenischen Handschrift, 12.–13. Jh.
 76. Laubwerk mit Köpfen. Titelblatt einer persischen Handschrift, 15. Jh.

Miniaturen, bei denen meist die Köpfe tragenden Zweige aus einem in die Mitte gestellten menschlichen Gesicht wachsen, behandeln das Thema im wesentlichen nicht anders, als man es auf Kupfer dargestellt findet, was dafür spricht, daß die Künstler sich diesbezüglich auf eine tiefverwurzelte und zuverlässige Tradition verlassen konnten.

Im Abendland fand das Motiv zur gleichen Zeit wie im Morgenland Verbreitung. Schon im 8. Jahrhundert bildete man es in Italien nach dem Vorbild mesopotamischer oder iranischer Stoffe – auch die keltische Kunst eignete es sich von koptischen Stoffen an.⁵² Erhalten ist das Laubwerk mit Köpfen in den Initialen von Monte Cassino⁵³, und die erste Schule von Winchester⁵⁴ hat es gleichfalls verwendet. Bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts findet man es in einer Gruppe von Handschriften aus dem nordwestlichen Frankreich.

Das Motiv verbreitete sich von neuem in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts aus dem Gebiet zwischen Rhein und Mosel und fand bereits beim Schmuck der ältesten gotischen Architektur Verwendung. Typische Beispiele zeigen die Reliquienschreine des heiligen Heribert in Deutz und des heiligen Albinus zu Köln.⁵⁵ Die gleichen Kombinationen kehren wieder an den Fassaden von Saint-Denis, von Chartres (dort an der Westfassade), am Portail Sainte-Anne von Notre Dame de Paris, zu Saint-Leu-d'Esserent. In Mantes tragen die Stengel, die beiderseits des Portals in die Höhe wachsen, die Köpfe von Adlern, Katzen und Negern, sie wachsen einem orientalischen Ungeheuer aus dem Maul.

In der Skulptur sieht man die Köpfe nicht selten zwischen Akanthusblättern wachsen, so daß die Vermutung sich anbietet, es könne sich bei dem Motiv um ein dem Abendland aus der eigenen hellenistischen Vergangenheit zugewachsenes handeln. Doch wo man es so bearbeitet findet, in Südtalien⁵⁶ – in San Giovanni zu Brindisi gegen Ende des 12. Jahrhunderts, in der Emporkirche zu Bitonto 1229 –, war zu jener Zeit der byzantinische Einfluß so stark, daß die Anregung sehr wohl aus dem Osten hätte stammen können.

Erst in den Handschriften der zweiten Hälfte des 13. und in denen des 14. Jahrhunderts findet man aber im Abendland das Thema rein



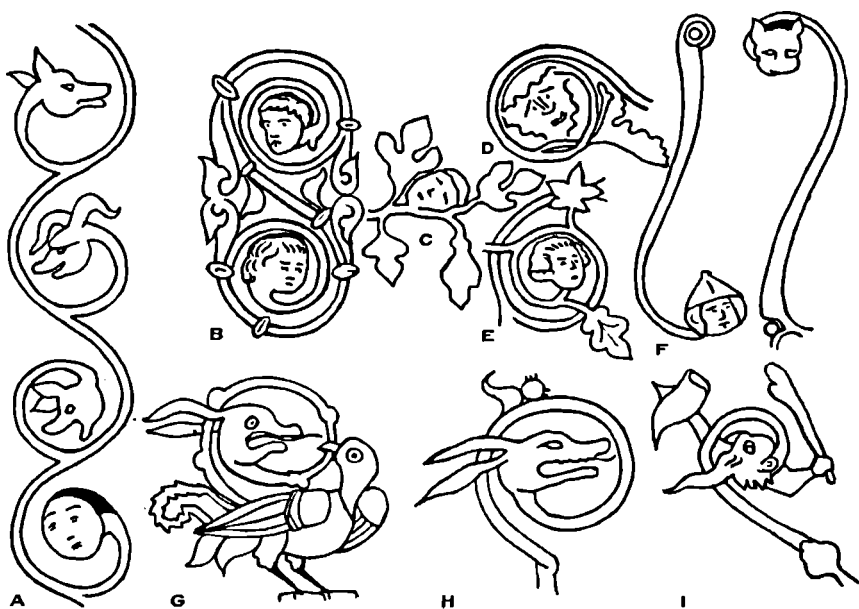
77. Laubwerk mit Köpfen als Füllung von Medaillons. Links: Inkrustiertes Kupferblech, Syrien, 1249. Rechts: Bibel des Johannes Ponch, 1273.

und in allen seinen Abwandlungen behandelt. Im Psalter des heiligen Ludwig hängen Gesichter an den Spiralen, die die Bäuche der großen, von kufischen Borten gerahmten Initialen umspielen.⁵⁷ Das in so vieler Hinsicht arabischem Geist verpflichtete »Lapidarium« Alfons' des Weisen von Kastilien zeigt doppeltes Laubwerk mit sprossenden Köpfen.⁵⁸ In der Bibel des Johannes Ponch⁵⁹ wachsen Hundeköpfe an Zweigen wie auf inkrustierten Kupferarbeiten (Abb. 77). Üppig sprießen in spätgotischen Brevieren und Antiphonaren die Köpfe – menschliche Köpfe, verschleiert oder mit Hüten bedeckt, lockig oder kahl⁶⁰, Köpfe von Raubtieren, Hirschen, Hasen⁶¹ –, schwanken an langen Zweigen, an denen oft auch Blätter wachsen.⁶² Viele von diesen gleichen orientalischen, meist islamischen Mustern. Eine dem Bernardo von Teramo in den Abruzzen zugeschriebene Handschrift der Mitte des 14. Jahrhunderts enthält eine Variante nach armenischem Vorbild⁶³ (Abb. 78).

Auch das Laubwerk mit Halbfiguren wurde in den Schmuck der Handschriften, ja sogar in die Skulptur verpflanzt.⁶⁴ Die unfertigen Geschöpfe gedeihen in dem neuen Milieu ganz prächtig, angefangen

von der Bibel des William von Devon⁶⁵ bis ins 15. Jahrhundert (Abb. 79). Da sieht man sie weich mit der Pflanze sich wiegen⁶⁶, dort Schild und Schwert schwingen, den Bogen spannen, mit Tieren kämpfen, die auf dem gleichen Holze wachsen wie sie.⁶⁷ Anderswo springen sie auf Voluten wie auf Federn, halten Jagdfalken auf der Faust, machen Musik.⁶⁸ In einem Mailänder Stundenbuch⁶⁹ wächst der Engel, der den Stern von Bethlehem hält, aus einem Pflanzenstengel. In einer 1450–1453 geschriebenen holländischen Bibelhandschrift⁷⁰ sieht man zwei Büsten durch einen Zweig miteinander verwachsen wie die Zwillinge in der inkrustierten Kupferarbeit aus Mossul (Abb. 80).

Es kommt vor, daß diese unausgewachsenen Geschöpfe sich gleich-



78. Laubwerk mit Köpfen. A. Titelblatt einer Handschrift aus der Schule von Herat, um 1410. B. Lapidarium Alfons' des Weisen, 1276–1278. C. Kölner Antiphonar, um 1330. D. Psalter des heiligen Ludwig, um 1254–1270. E. Psalter von Ormesby, ost-anglich, Anfang des 14. Jh. F. Antiphonar von Beaupré, um 1290. G. Armenisches Evangeliar, 1193. H. Drôlerie aus einer dem Berardo de Teramo zugeschriebenen Handschrift, Mitte des 14. Jh. I. Nordwestfranzösisches oder flämisches Stundenbuch, Ende des 13. Jh.



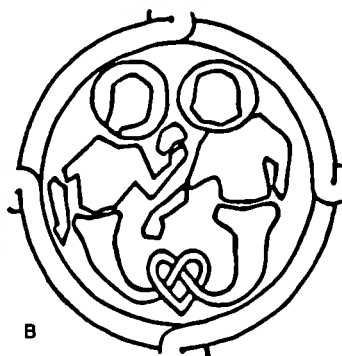
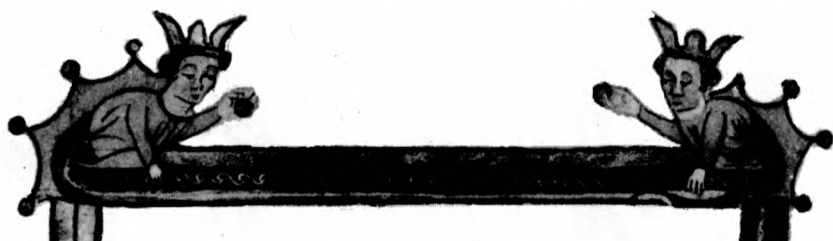
79. Laubwerk mit Halbfiguren. Links: Glasierter Fries, Persien, 14. Jh. Rechts: Dekoration am Rande der Handschrift einer Sammlung pikardischer Legenden, Brabant, Mitte des 14. Jh.

wohl selbständig machen oder vorzeitig vom Stengel fallen. Im sogenannten Jean-Pucelle-Stundenbuch⁷¹ dringen sie gegen die Textzeilenenden an. Anderswo⁷² sieht man geschwänzte, aber mit den üblichen unteren Extremitäten noch nicht versehene Figuren sich an den Rändern tummeln. Allerdings sprießen die Stengel, an denen dergleichen Früchte wachsen, nicht stets aus Mutter Erde und festem Boden. In dem Pontificale von Metz⁷³ (1302–1316) ist der Stengel, dem ein menschlicher Torso entwächst, der Hals eines Tieres.

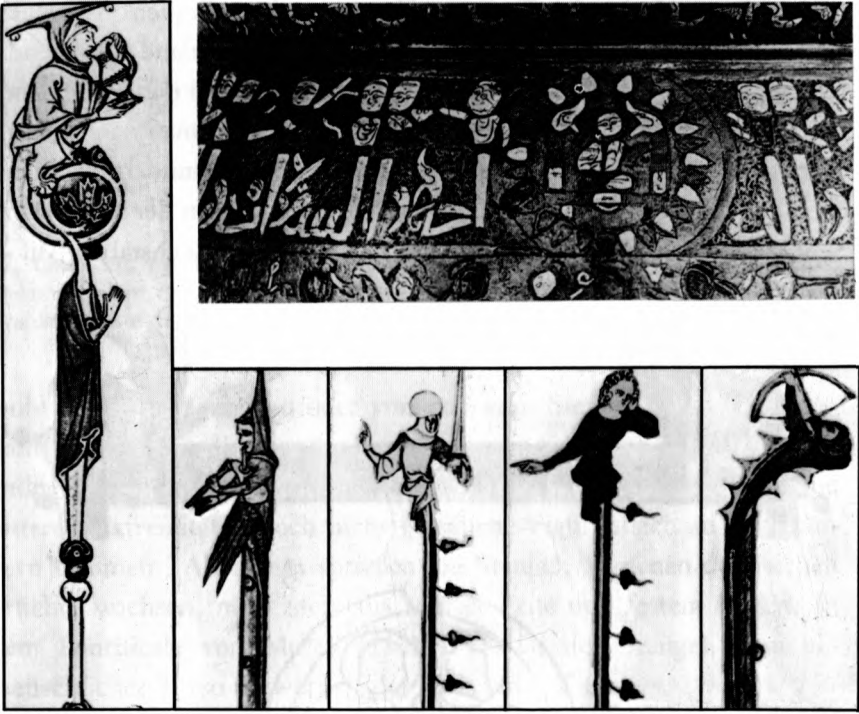
Ebenso gibt es Stäbe, an denen Mensch und Tier wachsen. Ein Geschlecht von Damen und Herren ohne Unterleib auf Stelzen verbreitete sich aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts⁷⁴ bis weit in das folgende, zumal in ost-englischen und französischen⁷⁵ Handschriften dieser Zeit sind sie zahlreich anzutreffen. Jean Pucelle und seine Schule stellen ganze Regimenter solcher einbeinigen Wesen auf.⁷⁶ Erstaunlich ist die Beweglichkeit dieser Behinderten am Ende ihrer Stäbe, Stelzen oder Ständer. Bis nach Italien⁷⁷ und Spanien kamen sie. In einer Handschrift, der »Fueros de Aragon«⁷⁸ vom Ende des 13. Jahrhunderts, wächst gar der Hals eines solchen Menschen am Stiel zu einem gerollten Stengel sich aus, der dann weiter oben eines der munteren Fröchtchen trägt, die am besten in üppigem Laubwerk gediehen, einen trinkfreudigen Scholaren.

Doch das üppige Laub- und Rankenwerk, das man in diesem Fall dem dünnen Stab, der starren Stelze aufgefropft sieht, war sichtlich

von anderer Herkunft als diese. Zwar wurden nämlich wie jenes Rankenwerk auch die dünnen Stelzen aus dem Morgenland ins Abendland verpflanzt – doch nicht wie jenes aus dem Garten der Arabesken, sondern aus den Zeilen der Neschi-Schrift. Oft sieht man nämlich auf islamischen inkrustierten Kupfergefäßen des 12. Jahrhunderts die Zeichen der die Vertikalen stark betonenden Neschi-Form der arabischen Schrift anthropomorph gedeutet, also daß etwa dem Buchstaben Alif –



80. Laubwerk mit Figuren. Von oben nach unten: Holländische Bibel, um 1450. B. Die Zwillinge des Tierkreises, inkrustiertes Kupferblech, Mossul, 1248. Englische Handschrift, Anfang des 14. Jh.



81. Anthropomorph ausgebildete arabische Schriftzeichen des Neschi-Typus. Oben: Dekoration eines Beckens aus Herat, 1163. Unten, von links nach rechts: Fucros von Aragonien, Ende des 13. Jh. Französische Bibel, Ende des 13. Jh. Brevier von Belleville, 1330–1340. Bibel der Gräfin von Valois, um 1350.

einem senkrechten Strich – hier ein menschlicher Kopf, da ein menschlicher Oberkörper aufgesetzt ist.⁷⁹ So erscheint die lange Inschrift auf dem im Jahre 1163 der christlichen Ära von einem Künstler aus Herat signierten Becken wie eine Versammlung von Stockpuppen.⁸⁰ Während die geometrischen Formen des kufischen Stils der arabischen Schrift nur abstraktes Ornament anregten, bildeten die flüssigen Züge des Neschi- (oder Buch-)Stils zoomorphe und anthropomorphe Varianten der Zeichen, die dann, ungeachtet ihres ursprünglichen Zeichencharakters, in der abendländischen Buchmalerei für sich selbst sprechen konnten (Abb. 81).

4. DER »WAKWAK«. Der Busch mit Köpfen. Zoomorphe und sprechende Pflanzen in islamischen Legenden und Bildern. Abendländische Metamorphosen: Der Lebensbaum mit Köpfen, dessen Vorkommen im Rheinland. Orientalische Fabeln in der mittelalterlichen Botanik. Der Baum der Sonne und des Mondes. Der heraldische Baum des Bösen. Der alchemistische Baum. Die Wurzel Jesse und der Baum des Streits in der Seele.

Pflanzen, an denen Tiere und Menschen wachsen, sprießen in der bildenden Kunst (um beim Vergleich zu bleiben) aus zwei Wurzeln, aus ornamentalem Spieltrieb einerseits, andererseits aus legendärer Überlieferung. Diese stützt sich vor allem auf die Vorstellung des Lebensbaums, den das Leben so mächtig erfüllt, daß es den pflanzlichen Rahmen sprengt. Gewisse hier bereits erwähnte Darstellungen aus verschiedenen Zeiten und Kulturen (aus Mohendjo-Daro, Mesopotamien, der Lombardei, siehe Abb. 73) geben ihn in Form eines Buschs mit Köpfen wieder. Das Motiv findet sich in der byzantinischen Ikonographie. Eine Darstellung desselben enthält der Chludof-Psalter⁸¹, der im 9. Jahrhundert während der ikonoklastischen Periode entstand, als nach dem Bruch mit der klassischen Überlieferung die byzantinische Bilderwelt sich aus orientalischer Volksphantasie erneuerte. Tikkanen berichtet, daß an der Pforte des Paradieses, von welcher der 118. Psalm, Vers 20 spricht: »Das ist das Tor des Herrn; die Gerechten werden dahin eingehen«, in der Darstellung des Künstlers der genannten Handschrift ein blühender Busch mit Köpfen wächst. Das Bild ist zweifellos von den Erzählungen über Bäume, an denen Menschen und Tiere wachsen, angeregt, die seit dem 8. Jahrhundert unter den weit reisenden Arabern umliefen.

Diese Erzählungen gibt es in verschiedenen Varianten.⁸² Einerseits hieß es, der wunderbare Baum, das Gewächs einer weit entlegenen Insel, trage an seinen Zweigen Köpfe von Adams Söhnen. Bei Tagesanbruch und allabendlich rufe dieser Baum vielstimmig »Wakwak« und singe das Lob des Schöpfers. Andererseits aber wollte man wissen, daß die Früchte dieses Baums nicht Männerköpfe, sondern Frauenleiber

seien und daß seine Rufe »Wakwak« nichts Gutes verhiessen. Das im 10. Jahrhundert kompilierte »Buch der Wunder Indiens« sagt, daß die Früchte des fraglichen Baumes wie Kürbisse sind, aber so geformt, daß sie menschlichen Köpfen ähnlich sehen und Stimmen zu erheben scheinen, wenn der Wind sie bewegt. Dies ist die älteste bekannte Erwähnung des rätselhaften Baums in der arabischen Literatur, die mit seinem Namen stets auch die im fernsten Osten gelegene Insel bezeichnet, auf welcher, den arabischen Weltbeschreibern zufolge, seine Stimmen zweimal täglich erschallten. Aus anderen Angaben der arabischen Autoren über die Insel Wakwak haben spätere Geographen ermittelt, daß jene mit diesem Namen das den Arabern vermutlich nur vom Hörensagen bekannte Japan meinten, wo freilich kein Baum vorzukommen scheint, dessen Eigenschaften denen des Baums mit Köpfen auch nur andeutungsweise entsprächen. Andererseits findet sich, daß die Chinesen den fraglichen Baum kannten und – eher als die Araber aus dem Fernen Osten jenseits von China – aus dem fernen Westen jenseits von Arabien vernommen haben wollten, was sie von ihm wußten. Die erste überhaupt bekannte Erwähnung des Baumes steht nämlich in dem »Tong-tien« genannten Bericht eines nach der Schlacht von Talas 751 in Kriegsgefangenschaft geratenen Chinesen mit Namen Tu Yeu über seinen Aufenthalt bei den Arabern:

»Der König der Ta-che (das heißt, der Araber) hatte Leute ausgesandt, die zu Schiff gingen, mit Kleidern und Lebensmitteln versehen, und in See stachen. Nach acht Jahren erblickten sie einen quadratischen Felsen. Auf diesem Fels war ein Baum, dessen Äste rot und dessen Blätter grün waren. Auf dem Baum wuchsen eine Menge kleiner Kinder. Sie waren sechs bis sieben Zoll groß. Als sie die Männer sahen, sprachen sie nicht, doch konnten sie alle lachen und sich bewegen. Ihre Hände, Füße und Köpfe hingen an den Zweigen des Baumes. Als die Männer sie abpflückten und herunternahmen, verdorrten sie, kaum in ihren Händen, und wurden schwarz. Die Kundschafter kehrten mit einem Zweig dieses Baums in die Heimat zurück, wo jetzt dieser im Palast des Königs der Ta-che aufbewahrt wird.«

Doch woher auch immer dieser Baum zuerst dahin gelangte, sicher ist, daß er in der Phantasie der Araber Wurzel faßte. Das »Kitab al-haiya-wan« des Al-Djahiz berichtet, daß an dem Wakwak-Baum Tiere und Frauen hängen. Letztere hängen bei den Haaren, sind rot und rufen unaufhörlich »Wakwak«. Nimmt man sie vom Baum, verstummen und sterben sie alsbald. Dem »Kitab al-djaraghrafiya« – dem »Geographiebuch« eines anonymen, während des 12. Jahrhunderts in Almeria tätigen Geographen zufolge, gleichen die Blätter des auf der gleichnamigen Insel im Chinesischen Meer wachsenden Baums Wakwak Feigenblättern. Anfang März beginnt die Frucht des Baums sich auszubilden, es reifen zunächst sichtbar Mädchenfüße zwischen seinen Blättern. Im folgenden Monat reifen die Körper der Mädchen, ihre Köpfe im Mai. Diese Mädchen sind schön und entzückend. Anfang Juni beginnen sie vom Baum zu fallen, und bis zur Mitte des Monats ist der Baum leer. »Wakwak« rufen die Mädchen, wenn sie fallen.

Weitere Verbreitung verschaffte diesen Nachrichten im 13. Jahrhundert die Kosmographie des Kazwini, die von zahlreichen arabischen Weltbeschreibern des folgenden Jahrhunderts⁸³ exzerpiert wurde.

Indessen spielten Bäume mit Köpfen eine hochbedeutende Rolle nicht nur in der geographischen, sondern auch in der historischen Literatur der islamischen Völker, da zwei sprechende Bäume in den durch das ganze Morgenland verbreiteten Geschichten über Alexander den Großen – Dhul-Kharnein, den Zweigehörnten – figurieren und so in den historischen Dichtungen Firdusis (1010) und Nizamis (1191)⁸⁴ verewigt wurden. Es sind dies die Bäume der Sonne und des Mondes, die den Eroberer an der Schwelle Indiens erwarten und deren einer, derjenige der Sonne, dem Helden in griechischer Sprache die Eroberung der Welt verheißt, während ihm der andere Baum in indischer Sprache den Tod in Babylon ankündigt. Der »Wakwak« taucht auch in der Geschichte des Weißen Pferdes, im Land des Königs der Dämonen, auf.⁸⁵

Überhaupt ist der Osten reich an Übergangsformen zwischen pflanzlichem und tierischem Leben. In einem indischen Garten wachsen Granatäpfel voller bunter Vögel.⁸⁶ Die abgefallenen dünnen Äste gewis-

ser anderer Bäume verwandeln sich in Schlangen. Andererseits gibt es Tiere, die sich wie Gemüse fortpflanzen. »Man pflanze den Nabel eines Mutterschafs in die Erde und gieße ihn mit Wasser, so wird dort ein Lamm wachsen. Das Tier sprießt, wenn der Donner grollt.« Das wurde bei den Tataren erzählt, in China geschieht bereits in den Annalen der Tang-Zeit dieser naturkundlichen Rarität Erwähnung. Doch gibt auch ein von dem Rabbi Simeon von Sens 1235 verfaßter Kommentar zum Talmud von Jerusalem die Charakteristik eines sich auf diese Weise fortpflanzenden, allerdings weniger friedfertigen Tiers. Dieses Tier heißt »Jadua«, wächst im Gebirge aus einer Wurzel, mit der es durch die Nabelschnur stets verbunden bleibt. Es frißt in dem Umkreis, den ihm seine Nabelschnur erlaubt, die Erde kahl und greift jeden an, der sich ihm zu nähern wagt. Will man es töten, muß man es von seiner Wurzel abreißen.⁸⁷ Gegen Ende des 12. Jahrhunderts erwähnt der Rabbi Pethachia von Regensburg⁸⁸ eine Pflanze, die er »Dudaïm« nennt und ähnlich wie eine Alraune beschreibt, sie ist nämlich gestaltet wie ein Mensch und hat lange Blätter. Seinem Bericht zufolge wächst diese Pflanze wie viele andere nicht weniger bemerkenswerte in einem Garten zwischen Ninive und Bagdad – in einer Gegend mithin, wo eben damals derartige Mischwesen zumindest in der Kunst wirklich sehr florierten. Mehrere andere Autoren gedenken ebenfalls dieser sprechenden Pflanzen. So sagt Moses Maimonides unter Berufung auf das »Buch der Landwirtschaft« der Nabatäer⁸⁹, daß es in Indien Bäume geben soll, die am Ansatz des Stamms einen Kopf haben, deren Haare ihre Wurzeln sind und die, wie die vermutlich gleichfalls im Morgenland heimische Alraune⁹⁰, mit menschlicher Stimme begabt sind. Ibn al-Baytar spricht in seiner »Botanik« von einem Kraut »sarrākha«, das an Festtagen einen Schrei ausstößt. Wer den Schrei hört, muß vor Ablauf eines Jahres sterben. Ibn al-Baytar starb einundfünfzigjährig im Jahre 1248 der christlichen Ära.

Die Mischwesen, die zu seiner Zeit Handschriften, Stoffe, Kupferkessel schmückten, waren demnach keineswegs bloß Ausgeburten einer müßigen ornamentalen Phantasie, man kannte Geschichten von ihnen,



82. Der sprechende Baum des Alexanderromans. Ausschnitt aus einer Miniatur einer persischen Handschrift des Schah-Namch des Firdusi, Anfang des 14. Jh., Washington, Freer Gallery.

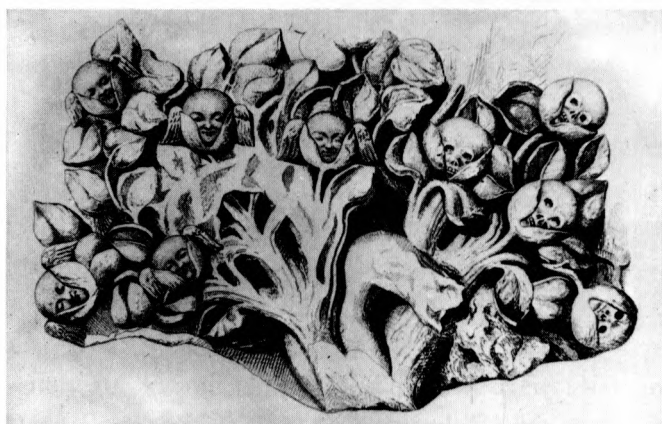
in denen sie fest in der Wirklichkeit zu wurzeln schienen. Freilich hat es sich die müßige ornamentale Phantasie wohl nicht nehmen lassen, die Gestalten, für deren Vorhandensein in der Welt sich irgendein glaubwürdiger Autor verbürgte, nach ihrem Geschmack auszuschnücken – und zweifellos haben diese Gestalten dann zur Erfindung noch phantastischerer Mären angeregt, für welche dann andere glaubwürdige Autoren sich verbürgten.

Die Darstellungen des Wakwak durch die persischen Miniaturisten illustrieren diese Verschmelzung der Schöpfungen einer frei waltenden ornamentalen Phantasie mit den Vorstellungen, auf welche vermeintlich wahre Geschichten von köpftragenden, redenden Bäumen an irgendeinem Ende der Welt die Künstler hinwiesen. Die ältesten dieser Darstellungen entstanden erst über ein Jahrhundert, nachdem das Laubwerk mit Halbfiguren oder Köpfen als schmückendes Motiv an inkrustierten Metallgefäßen und Keramik zuerst in Erscheinung getreten war, und es besteht kein Zweifel, daß diese Ornamente die Maler wahrhaftiger alter und exotischer Geschichten anregten.

Eine Handschrift des Schah Nameh (Königsbuchs) aus der Schule von Täbris vom Anfang des 14. Jahrhunderts⁹¹ zeigt Iskander – Alexander den Großen – unter einem der beiden ihm sein Schicksal verkündenden Bäume. Gleich dem Wakwak trägt dieser Baum zahlreiche menschliche Köpfe – überdies wachsen an seinen Ästen aber die Köpfe von Hähnen, Böcken, Füchsen und Hasen – wie an den Ästen und Zweigen, die man damals als Schmuck von allerlei Gebrauchsgegenständen schon gut kannte (Abb. 82). Eine zwischen 1460 und 1480 gemalte Darstellung des gleichen Gegenstands⁹² zeigt sogar einen nur aus tierischen Schnauzen und Mäulern redenden Baum: Neben dem Löwen, dem Leopard, dem Drachen wächst da kein Mensch. In einer 1388 für die Bibliothek des djelaïdischen Herrschers von Bagdad, Ahmed Khan, geschaffenen Handschrift, der von einem unbekannten, aber auf weite Strecken Kazwini folgenden Kompilator zusammengestellten »Wunder der Natur und Seltsamkeiten der geschaffenen Dinge«⁹³, hat sich der Maler sehr frei über den zu illustrierenden Text



83. Sprechender Baum. Miniatur aus einer persischen Handschrift des Buches von den Wundern der Natur, 1388. Paris, Bibliothèque nationale, ms. suppl. persan 332.



84. Abendländische Bäume mit Köpfen. Oben links: Lebensbaum und Schöpfung der Eva, Miniatur aus dem Hortus Deliciarum, um 1205.

Oben rechts: Abraham zwischen zwei Lebensbäumen, Miniatur einer um 1250 entstandenen Handschrift, Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek.

Unten: Baum des Lebens und Baum des Todes am Grabmal des 1286 verstorbenen Heinrich von Festingen, Trier.

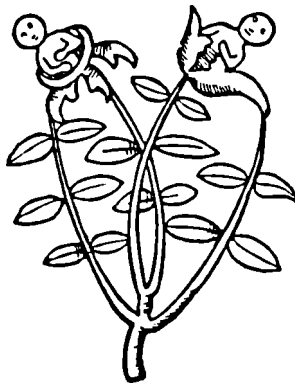
hinweggesetzt. Dort ist nämlich den Wakwak betreffend nur zu lesen, daß dieser Baum Blätter so groß wie Schilde hat und Früchte, die menschlichen Köpfen ähneln. Das Gemälde indessen zeigt einen Baum, dessen Äste, symmetrisch wie ornamentales Laubwerk beiderseits des Stamms angeordnet, zwar drei langhaarige Frauenköpfe tragen, überdies aber die Köpfe von Pferden, Wölfen, Affen, Enten und Böcken. Und zu allem Überfluß hat der Künstler auch noch den Stamm des Baums aus miteinander verquickten Köpfen gebildet, denen ebenfalls zuzutrauen ist, daß sie, wenn der Baum spricht, das Wort ergreifen (Abb. 83). Eine im 15. Jahrhundert oder zu Anfang des 16. Jahrhunderts entstandene Handschrift der »Wunder der Schöpfung« Kazwinis⁹⁴ zeigt den Baum auf der Insel Wakwak, »der mit seltsamen Stimmen redet«, beladen mit allen möglichen überraschenden Köpfen, darunter die eines Elefanten, eines Hirschs, eines Stiers. Man hat es, wie gesagt, bei diesen Bildern mit phantasievollen Synthesen all dessen zu tun, was die Erfindungsgabe von Geschichtsschreibern, Naturkundlern und Ornamentzeichnern den Malern an Vorbildern bot.

Ins Abendland verpflanzt, machte der fabelhafte Lebensbaum diesen morgenländischen vollauf entsprechende Wandlungen durch. Vorromantische Darstellungen zeigen ein dem zoomorphen Busch der altorientalischen Überlieferung verwandtes Gewächs. Später gelangte die islamische Kulturform des Baums in die Gärten der lateinischen Christenheit, wo sie zuerst im Rheinland und im Laufe des 13. Jahrhunderts auch anderswo in Deutschland heimisch wurde. Der wohl gegen Ende des 12. Jahrhunderts – jedenfalls nicht später als 1205 – verfaßte »Hortus Deliciarum«, Lustgarten, der Herrad von Landsberg⁹⁵, der Elemente aus beneventinischen Handschriften, aus der byzantinischen Ikonographie und aus den kosmographischen Entwürfen des Islam miteinander vereint, gibt ein Bild des Paradieses, in dem eine an die Darstellung des Chludof-Psalters erinnernde, kopftragende Pflanze wächst (Abb. 84). Während aber Adam unter diesem »ligno vitae«, dem Lebensbaum, schläft, hält der schaffende Gott die halbfertige Eva an einer Wurzel oder einem Stengel, an der, oder an dem, die Büste der jungen Frau

ansetzt – wie diejenige eines jener Mädchen, die man an Arabesken, in arabischem Laubwerk, wachsen sieht, auf dem Grunde inkrustierter Kupferkessel und anderswo. So scheint der Schöpfer hier unsere erste Mutter nicht unserem ersten Vater aus den Rippen geschnitten, sondern von dem Baum gepflückt zu haben, unter dem dieser schläft.

Der Baum wurde in Deutschland bald heimisch. Eine Miniatur des Psalters des Hermann von Thüringen⁹⁶ – die, da Hermann in diesem Jahre starb, vor 1217 gemalt worden sein dürfte – zeigt Abraham am Fuße des köpfttragenden Baumes, die Früchte des ewigen Lebens verteilend. Eine Darstellung des Paradieses in einer Handschrift der Wolfenbütteler Bibliothek⁹⁷ (um 1250) bereichert dieses Muster, insofern man hier den Patriarchen zwischen zwei Wakwaks stehen sieht – Kinder eilen herbei und greifen nach deren Früchten. Einen Wakwak erblickt man an der Decke zu Hildesheim, wo (um 1230) die Versuchung Adams und Evas durch die Schlange gemalt ist.⁹⁸ Am Grabe des 1286 gestorbenen Erzbischofs von Trier, Heinrich von Festingen⁹⁹, zeigt sich der Baum des Lebens zugleich als Todesbaum. Aus einem Stamm wachsen dort zwei dicht belaubte Äste. Wie der Baum Iskanders im Bilde des Schah Nameh aus der Schule von Täbris würde auch dieser recht natürlich anmuten, wären da nicht seine Früchte, die Köpfe. Einerseits zwischen zwei Flügeln die Köpfe lächelnder Engel. Grinsende Totenschädel andererseits. Die Engelsköpfe zur Linken scheinen in die Höhe zu wachsen. Die Totenschädel zur Rechten sinken in die Tiefe. Die Kreisbewegung des Lebens verläuft im Uhrzeigersinn. Es erhebt sich mit dem Morgen, um mit dem Abend zu sinken. Mit dieser Andeutung erinnert die Darstellung an die Erzählung der arabischen Weltbeschreiber von dem Baum, dessen Köpfe bei Tagesanbruch und bei Einbruch der Nacht das Lob des Schöpfers singen. Indessen entspricht diese Darstellung noch einer anderen Erzählung: Es hat nämlich der türkische Seefahrer und Dichter Sidi Ali Çelebi in Erfahrung gebracht, daß Totenschädel die Früchte des seinerzeit (er schrieb erst 1554) schon so lange berühmten Baums am Ende der Welt sind. Wenn diese reif sind, fallen sie ab und rufen »wakwak«.¹⁰⁰

Ohne Zweifel waren die morgenländischen Legenden dem mittelalterlichen Abendland zum großen Teil durch die Vermittlung jüdischer Gelehrter bekannt – wie der bereits erwähnten Maimonides von Córdoba, Simeon von Sens, Pethachia von Regensburg –, doch wurden sie hin und wieder auch durch christliche Morgenlandfahrer bestätigt. Odorico de Pordenone – oder Oderich von Portenau – schilderte, 1330 von einer mindestens zwölf Jahre währenden Reise durch den fernen Osten in sein heimisches Kloster ins Friaul heimgekehrt, einen Baum, auf dem etwa ellenlange Männer und Frauen wuchsen, die Füße an den Ästen. Solange ein Wind weht, bleiben ihre Körper frisch, sie verdorren bei Windstille. Der unternehmende Franziskaner – dessen lateinische Reisebeschreibung schon 1359 von Konrad Steckel auch ins Deutsche übertragen wurde – hatte den fraglichen Baum zwar nicht selbst gesehen, doch in Malabar einen Eingeborenen, der ihn gesehen haben wollte, davon erzählen hören.¹⁰¹ Später wurde in gewissen Kräuterbüchern – so in dem 1492 zu Lübeck gedruckten »Hortus Sanitatis« oder Garten der Gesundheit – die Narzisse nach dem Muster dieses wunderlichen Baums dargestellt (Abb. 85). In China hatte der reisende Franziskaner überdies von gewissen Lämmern erzählen hören, die in kürbisähnlichen Schalen an Bäumen reiften – Cadili nannten seine Informan-



85. Narzisse. Holzschnitt aus dem Hortus Sanitatis, Lübeck 1492.



86. Bäume, an denen Vögel und Lämmer wachsen. Miniatur aus dem »Livres des Merveilles du duc de Berry«, Ende des 14. Jh., Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 2810 fol. 210.

ten die Provinz, wo angeblich diese Bäume gediehen; die Geschichte werde zwar von manchen Leuten angezweifelt, meint Oderich (oder Odorico), doch sei sie schließlich nicht unglaublicher als die gutverbürgte von den Ringelgänsen, die an der irischen Küste gleichfalls an gewissen Bäumen wüchsen.¹⁰² Außer in Irland sollte es diese Bäume auch in England und in Flandern geben.¹⁰³ Der soi-disant Ritter John Mandeville, dessen 1356 verfaßte »Reis in das gelobte Land« noch als sie 1481 (unter diesem Titel) in einer reichillustrierten deutschen Druckausgabe bei Anton Sorg in Augsburg erschien, als zuverlässigste Quelle morgenländischer Geschichte und Naturgeschichte galt (obwohl er das Morgenland anscheinend nur aus Büchern anderer kannte) vergleicht wie Odorico den morgenländischen Lämmerbaum mit dem abendländischen Gänsebaum.¹⁰⁴ Eine Miniatur in dem »Livres des Merveilles«, dem Wunderbuch, das der Herzog von Berry 1413 von Johann dem Furchtlosen als Geschenk erhielt¹⁰⁵, zeigt als Illustration zu der dies-

bezüglichen Mitteilung des Ritters Mandeville drei Abendländer mit einem Zweig des heimischen Gänsebaums vor zwei Orientalen, einem Juden und (vielleicht) einem Araber, die ihm ihrerseits eine reife Frucht ihres Lämmerbaums mit dem Lamm in der offenen Schale zeigen. Ein Holzschnitt in der 1481 zu Augsburg gedruckten »Reis in das gelobte Land« stellt die Lämmer in den aufplatzenden Fruchtkapseln noch am Baume dar (Abb. 86 und 87).¹⁰⁶ Vinzenz von Beauvais schilderte das »agnus scythicus«, das skythische Lamm, noch nach dem Muster des dem Rabbi Simeon von Sens bekannten, an langer Ranke wie ein Kürbis am Boden wachsenden Tiers.¹⁰⁷ Von ebendiesem skythischen Lamm handelt ausführlich noch Sigismund zu Herberstein, der als Gesandter Maximilians I. und Karls V. 1516–1518 und 1526 Rußland kennengelernt hatte, in den 1549 in Basel veröffentlichten »Rerum moscovitarum Commentarii«.¹⁰⁸ Seinem Gewährsmann zufolge – einem ernstzunehmenden und glaubwürdigen Mann, wie man deren, sagt er, nur wenige unter den Russen trifft – wuchs dieses Schäfchen aus einem Samen, einem Melonenkern nicht unähnlich, nur größer und



87. Baum, an dem Lämmer wachsen. Holzschnitt aus der 1481 in Augsburg gedruckten deutschen Ausgabe der Reisebeschreibung des Ritters John Mandeville.

runder. »Das Gewächs hatte einen Kopf, Augen, Ohren, kurz alles, was ein neugeborenes Schaf auch besitzt, das Fell aber war besonders weich, und die Einwohner verwendeten es als Hutfutter«, referiert der Botschafter zweier deutscher Kaiser am Hofe der Moskowiter, was er diesbezüglich in Erfahrung gebracht hatte —: »Die Pflanze, wenn man überhaupt von einer solchen sprechen konnte, hat auch Blut, und das Fleisch gleicht jenem von Krebsen. Die Beine haben aber keine Hornfüße, sondern sind ganz von Haaren bedeckt. Die Wurzel, oder der Stamm, befindet sich in der Mitte des Bauches an der Stelle des Nabels. Dieses Geschöpf lebt so lange, bis es die Kräuter in seiner Umgebung abgegrast hat, dann verdorrt die Wurzel aus Nahrungsmangel. Wegen seines zarten und süßen Fleisches ist es besonders von Wölfen und anderen Raubtieren bedroht.«¹⁰⁹

An sich geneigt, diese Geschichte für eine Fabel zu halten, fühlte der Botschafter sich gleichwohl genötigt, sie mitzuteilen, weil, wie er sagt, seine Gewährsmänner so durchaus glaubwürdig waren: Außer dem genannten Russen verbürgten sich nämlich noch andere Leute für deren Wahrheit, so, nach Auskunft des Orientreisenden Guillaume Postell, ein gewisser Michael, nach dessen Bericht Felle dieser Tiere – oder besser: Zoophyten – aus Samarkand an der tatarischen Grenze, aber auch aus anderen Ländern zwischen dem Osten und dem kaspischen Meer eingeführt wurden. Da dieser Michael »immerhin Dolmetsch bei der Signoria von Venedig und bei den Türken« war und sein Bericht mit denen anderer Leute übereinstimmte, war, berichtet Herberstein, Herr Wilhelm Postell (ein vorzüglicher Kenner orientalischer Verhältnisse) geneigt, ihm zu glauben: »Auch werde dadurch Gott der Schöpfer, vor dem kein Ding unmöglich sei, gepriesen.«¹¹⁰

Außer der Alraune, die »quant elle est coëillie se pleint e brail e crie« – wenn man sie aus der Erde reißt, klagt, schreit und jammert –, gab es auch im gotischen Abendland Pflanzen, die wie der persische Wakwak nicht nur animalisch empfanden, sondern Menschen- und Tierköpfe als Früchte trugen. In den Kräuterbüchern des 14. Jahrhunderts sind dergleichen Pflanzen mehrfach nachgewiesen.¹¹¹ Andererseits findet

man einen Stoff aus Lucca mit Bäumen geschmückt, deren Stämme aus den Halsen menschlicher Köpfe wachsen, während das Haar dieser Köpfe den Bäumen als Wurzelwerk dient – ganz wie man es bei Maimonides beschrieben findet.¹¹² Das Abendland war mit all diesen Auswüchsen der morgenländischen Phantasie bestens vertraut.

Das Bild des redenden Baums kannte der Okzident wie der Orient aus der Geschichte Alexandri Magni, aus dem sogenannten Alexanderroman. Zunächst so, wie die im 10. Jahrhundert angefertigte und bis zu Beginn des 13. Jahrhunderts wiederholt überarbeitete und erweiterte »Historia de preliis« – eine lateinische Bearbeitung des hellenistischen, vorgeblich von dem offiziellen Geschichtsschreiber des Welteroberers verfaßten Geschichtenbuchs, dem auch Mohammed und das Morgenland die Bekanntschaft mit den redenden Bäumen verdanken – die Bäume der Sonne und des Mondes schildert: »Die Bäume aber waren sehr hoch, und der Sonnenbaum trug von reinstem Gold strahlende Blätter, der Mondbaum aber Blätter weiß wie Silber.« Weder von Mündern noch von Köpfen der Bäume ist in der Geschichte die Rede – es genügt, daß Alexander versteht, was ihm von ihnen erzählt wird – in indischer und in griechischer Sprache. Da das christliche – wie das islamische – Mittelalter das Geschichtenbuch des Pseudo-Kallisthenes als glaubwürdige Geschichte Alexanders des Großen las, nahm Vinzenz von Beauvais die diese Bäume betreffenden Angaben der Historia in seinen zwischen 1248 und 1253 verfaßten »speculum Historiale«, Geschichtsspiegel, auf (aus dem noch Columbus sich über asiatische Geschichte belehrte). Die ältesten Illustrationen gehen über die Angaben des Texts nicht hinaus. Das Bild der prophetischen Bäume in einer zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstandenen Handschrift des »Roman de toute Chevalerie« des Eustachius von Kent – einer englischen Bearbeitung des Alexanderromans¹¹³ – zeigt diese ohne Früchte, obgleich die ornamental verschlungenen Äste ziemlich zuverlässig auf ein orientalisches Muster der Darstellung hinweisen. Doch sollten die redenden Bäume diese Früchte endlich nicht nur in den morgenländischen, sondern auch in den abendländischen Büchern tragen. Da der



88. Bäume der Sonne und des Mondes. Links: Holzschnitt aus der 1499 in Straßburg gedruckten Ausgabe der Reisebeschreibung des Ritters John Mandeville. Rechts: Miniatur aus einer vor 1420 im Rheinland entstandenen alchemistischen Handschrift.

Ritter Mandeville bei seiner gründlichen Besichtigung aller irgendwie namhaften morgenländischen Wunder diese »Bäume der Sonne und des Mondes, die da sprachen zu König Alexander und ihm seinen Tod ankündigten«, zwar nicht hatte besichtigen können – ein Heer von hunderttausend Soldaten sei nicht Manns genug, den Drachen und Riesenschlangen zu trotzen, die die Wüste bewohnen, in der sie stehen, behauptet er –, aber glaubwürdig hatte versichern hören, daß die Menschen, die bei diesen Bäumen wohnten, dem Genuß ihrer Früchte eine Lebensdauer von vierhundert bis fünfhundert Jahren verdankten, lenkte natürlich sein vielgelesenes Buch das Interesse des abendländischen Publikums vor allem auf diese Früchte.¹¹⁴ Im »Livre des Merveilles«, dem Buch der Wunder des Herzogs von Berry, wo sie im Bericht John Mandevilles über Indien auftauchen, erscheinen Sonne und Mond in dichtes Laub gemalt und sind mit menschlichen Gesichtern ausgestattet.¹¹⁵ Ein Holzschnitt in der 1499 in Straßburg gedruckten deutschen Bearbeitung der Reisen des Ritters Mandeville¹¹⁶ läßt Sonne und Mond gleich mehrfach an einem und demselben Holz wachsen, stellt

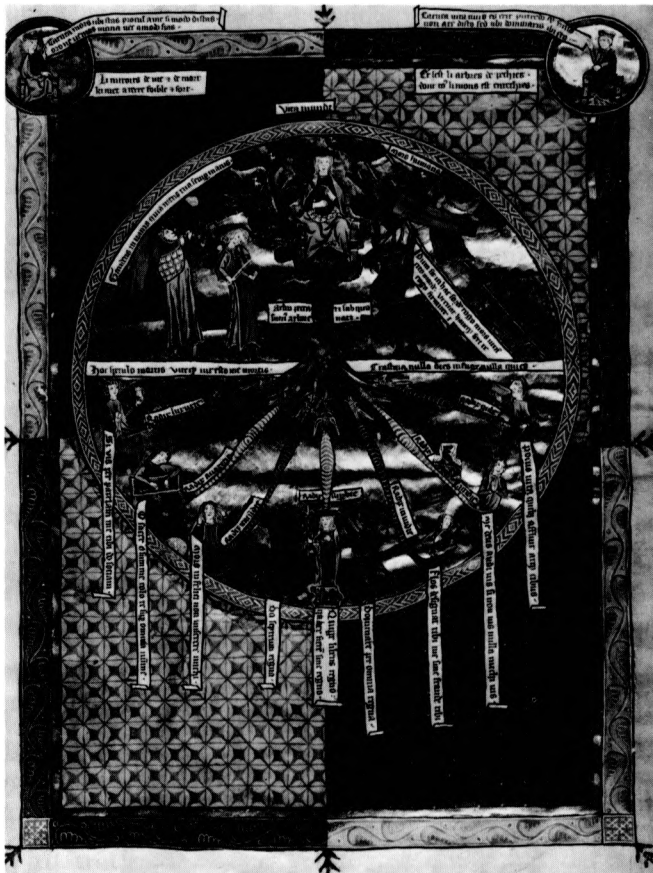
also, statt der durch den vorgeblichen Kallisthenes beglaubigten Bäume, schon einen Baum mit Köpfen dar (Abb. 88). Die Köpfe von vierfüßigen Tieren und Vögeln allerdings sollte der mit dem Welteroberer redende Baum im Abendland nie tragen.

Bei der Übernahme orientalischer Formen wurden diese im christlichen Abendland selbstverständlich abendländisch-christlichen Vorstellungen anbequemt und entsprechend umgedeutet. So wurde im Abendland der Baum, an dem Tiere wuchsen, zu einem Sinnbild des Bösen, während der menschliche Köpfe tragende Baum die verschiedensten Bedeutungen annahm, alchemistische und moralische.

Der Baum des Bösen oder der Sünden tritt zunächst als schematische Darstellung in Erscheinung. In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entwarf in seiner Schrift »De fructibus carnis et spiritus« – von den Früchten des Fleisches und des Geistes – Hugo von Saint-Victor den »Baum des alten Adam« als Illustration des Zusammenhangs der sieben



89. Wandgemälde in Hoxne, Suffolk, 14. Jh.



90. Miniatur in der Handschrift des »Verger de Soulas«, Anfang des 14. Jh., Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fr. 9220, fol. 10.

Todsünden: Der Stolz ist der Stamm, aus dem sieben Äste wachsen, die man durch entsprechende Inschriften als Neid, Hochmut, Geiz, Wollust, Völlerei, Zorn und Trägheit des Herzens bezeichnet sieht. In der für Philipp den Kühnen verfaßten »Summe des Königs« kam im 13. Jahrhundert der Dominikaner Bruder Lorens auf die gleiche Illustration zurück, obwohl er andererseits die sieben Todsünden auch durch die sieben Köpfe des Tiers der Apokalypse zu veranschaulichen suchte.¹¹⁷ Auf einem Fresko des 14. Jahrhunderts in Hoxne (Suffolk)¹¹⁸ hat sich Hugo von Saint-Victors begriffliches Schema zu einem furchterregenden Drachenbaum ausgewachsen. An der Spitze des Stamms das aufgerissene Maul eines Ungeheuers, die Zweige Drachen, welche die Personifikationen der Sünden ausspeien. Die Umwandlung des Pflanzlichen ins Tierische ist hier weiter getrieben als bei den orientalischen Zoophyten, die gewöhnlich zwar mit ihren Früchten dem Tierreich angehören – mit Ästen, Laub und Wurzeln aber im Pflanzenreich verharren. Dennoch ist durch seine Struktur auch der Sündenbaum von Hoxne noch ein Verwandter jener orientalischen Gewächse (Abb. 89 und 90).

In dem 1266 verfaßten »Miroir de Vie et de Mort«, Spiegel des Lebens und des Todes, des Robert de l'Omme, der noch im 15. Jahrhundert das Muster zu einem wallonischen Mysterienspiel abgab¹¹⁹, verwandeln sich nicht die Zweige, sondern die Wurzeln des Baums in Tiere: ...car ly arbre seur quoy seoit

De VII vissez mortiez naissoit;

Set rachinez de VII serpens

Issoient mont bien ou en apens.

Sieben Schlangen sind also die Wurzel des Baums, auf dem die sieben Todsünden wachsen. Die Allegorie kehrt wieder in einer um 1277 in Nordfrankreich kompilierten Sammlung wissenschaftlicher und poetischer Texte¹²⁰ und in dem zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstandenen »Verger de Soulas«, Garten des Trosts.¹²¹ Eine Handschrift der Vatikanischen Bibliothek¹²² enthält eine unvollendete Skizze des Motivs, mit Angaben für den Maler am Rande. Die sieben Wurzeln des Baums, in



91. Äste mit Halbfiguren. A. Detail der Schöpfung Evas, Hortus Deliciarum, Ende des 12. Hh. bis um 1205. B. Blattwerk von einem glasierten Fries, Persien, 14. Jh. C. Detail der »Radix luxuriae« des Baumes des Bösen auf einer Miniatur, Ende des 13. Jh., Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève.

dessen Krone man eine Königin erblickt (eine ins Höllische verkehrte Muttergottes, der Musiker aufspielen und ein Teufel Gesellschaft leistet), wachsen aus den Mäulern von Schlangen, deren Schwänze in weibliche Büsten auslaufen, die die sieben Todsünden personifizieren. Die sieben Wurzeln, denn zu diesen gehören auch die ausdrücklich als »radix luxuriae, radix avaritiae« und so fort bezeichneten Schlangen, breiten sich fächerförmig aus wie eine unterirdische Baumkrone. Stellt man das Bild auf den Kopf, erblickt man einen Baum, dessen Schlangenäste in halben Frauen enden, die an diesen also zu wachsen scheinen wie die frischgepflückte halbe Eva des »Hortus Deliciarum« oder die aus persischem Laubwerk spähenden jungen Schönheiten (Abb. 91).

Die menschenähnliche Früchte tragenden Bäume bleiben lange über das Mittelalter hinaus fruchtbar. Man erblickt sie etwa auf der um 1600 zu Lyon in Holz geschnittenen »Ile de Crèvepanse« (Bauchplatzinsel, wohl im Schlaraffenland gelegen, Abb. 92). Dem Bild entspricht ein erläuternder Text, der von den Bäumen sagt, daß sie auf dem fruchtbaren Boden jener Insel allenthalben gedeihen und so voller Menschen hängen wie in Tours die Pflaumenbäume voller Pflaumen:

Dessus desquels les hommes plus de mille
En lieu de fruits sont pendus aus rameaus,
Ainsi que l'on voit à Tours les gros pruneaux.

Nach dem Muster des in einer Kürbisschale reifenden skythischen

Lamms reifen noch in Carlo Gozzis »Fiaba dell'amore delle tre meleranze« (1761) – Märchenspiel von der Liebe der drei Pomeranzen – in besagten drei Pomeranzen drei Prinzessinnen. Die Prinzessinnen, die den ersten beiden Pomeranzen (oder Apfelsinen, chinesischen Äpfeln) entschlüpfen, die der Prinz Tartaglia in der Wüste schält, verdursten auf der Stelle. Doch die dritte überlebt und wird die Braut des Prinzen.

Alexanders Bäume der Sonne und des Mondes gaben im Abendland schon früh den Alchimisten zu denken. Eine vor 1420 geschriebene rheinische Handschrift, das »Buch von der heiligen Dreifaltigkeit«¹²³, zeigt sie zu beiden Seiten eines doppelgesichtigen Königs mit Fledermausflügeln. Längs ihrer Stämme wachsen die menschliche Gesichter zeigenden Gestirne, für die sie stehen: Der Baum des Mondes stellt das Wissen des kleinen Magisters dar, der nur den weißen Stein der Weisen



92. Baum, an dem Menschen wachsen. Ausschnitt aus einer Ansicht der »Ile de Crèvepanse« (Bauchplatzinsel, wohl im Schlaraffenland), Holzschnitt, Lyon um 1600.

sein eigen nennt, der die Metalle in Silber zu verwandeln vermag. Der Baum der Sonne dagegen gewährt das »Magnum opus«, die Schöpfung des eigentlichen und roten Steins der Weisen, mit dessen Hilfe man Gold macht (Abb. 88). Doch konnte der Baum mit Köpfen auch andere Vorstellungen als diese Verheißungen unerhörter Macht und unerschöpflichen Reichtums illustrieren. In einer etwas später als das alchemistische Buch von der heiligen Dreifaltigkeit – um 1425 – entstandenen holländischen Bibelhandschrift¹²⁴ gibt es das Bild eines schlafenden Mannes, aus dessen Lenden zwei vielverzweigte Äste in die Höhe, um den über das Bild geschriebenen Textblock herum, bis zum oberen Rand der Seite wachsen – die an dünnen Stengeln zwölf seltsam lebenswahr anmutende Köpfe tragen, gekrönte Häupter: Hier ist der Baum mit Köpfen die Wurzel Jesse, der Stammbaum des Erlösers (Abb. 93).

Ein weniger leicht durchschaubares Bild gibt ein um 1515 von Hans Burgkmair – oder einem Künstler aus dessen Schule – als Illustration zu einer deutschen Ausgabe von Petrarcas Moralkontraktat »De remediis utriusque fortunae« (1358–1366) geschaffener Holzschnitt, der ebenfalls einen Mann, dem ein Baum aus dem Leib wächst, zum Gegenstand hat. In der 1532 zu Augsburg gedruckten ältesten bekannten Ausgabe des Traktats »Von der Artzney beyder Glück, des Guten und Widerwertigen«¹²⁵, steht der Mann, eine Säge mit beiden Händen gepackt, offensichtlich im Begriff, sich den aus seiner Brust wachsenden Baum abzusägen. An den drei Hauptästen dieses Baums wächst links ein Kopf, der, bärtig, dem, den er auf den Schultern trägt, recht ähnlich sieht; in der Mitte eine mit gefalteten Händen nackt in einem Glorienschein stehende kleine männliche Figur, rechts aber ein Herz (Abb. 93). Die Verzweigungen des der Brust dieses Mannes entwachsenden Stamms symbolisieren unsere in verschiedene Richtungen gehenden Wünsche und deren Widerstreit in der Seele, der quälender als jeder Bürgerkrieg ist. Die Philosophen unterschieden drei Teile der Seele. Der erste wohnt im Kopf. Dieser Teil der Seele drängt stets auf Mäßigung, mahnt zur Ruhe und ist Gott nahe. Der zweite wohnt im Herzen. Sein sind



93. Bäume mit Köpfen. Links: Baum der Unruhen und der Unentschlossenheit des Geistes, Holzschnitt zu der 1532 in Augsburg erschienenen Ausgabe von Petrarca's »Artzney beyder Glück«. Rechts: Die Wurzel Jesse, Miniatur in einer holländischen Bibelhandschrift, um 1425.

»der Zorn, der Sturm, die Geschwindigkeit«, die heißen Erregungen, die alle im Herzen aufwallen. Der dritte Bestandteil der Seele endlich, im Vorherz, über der Magengrube zu Hause, regt stets zu »begrirlichkeit und Unreinigkeit« an. Petrarca vergleicht diese in der Seele miteinander streitenden gegensätzlichen Strebungen mit verschiedenen Stürmen, die zugleich ein Meer aufwühlen. Der Künstler hat das Bild des Mannes mit dem ihm aus der Brust in verschiedene Richtungen wachsenden Baum gewählt. Die nackte betende Figur an dessen mittlerer Spitze bedeutet nicht den stets an »Begrirlichkeit und Unreinigkeit« interessierten dritten Teil der Seele (den muß man sich unter der Gürtellinie verborgen denken) – sondern die arme, zerrissene Seele insgesamt, die mit sich einig werden muß und das nicht vermag.¹²⁶

5. FERNERE ORIENTALISCHE RARITÄTEN. Mondgesichter. Kampf mit dem eigenen Schwanz. Verquickungen: Hasen, Fische, Pferde, Menschen, Affen, die den einen oder anderen Körperteil miteinander teilen müssen.

Der Mond oder – da ja außerhalb unseres Vaterlandes das bleiche Gestirn der Nacht vielerorts als Frau angesehen wird – die Möndin, beschien zwar von jeher auch das Abendland, aber das Bildnis der blassen Schönheit hat zuerst die Pinsel morgenländischer Maler beschäftigt¹²⁷, die ihr häufig schwärmerisch zu huldigen pflegten. In den »Feinheiten der Wahrheiten«, die 1272 Nasir ed-Din al-Siwasi eruierte, ebenso wie in den 1388 beschriebenen »Wundern der Natur« tragen geflügelte Geister sie in einem Schmuckkästchen über den Himmel.¹²⁸ Eine 1396 in Bagdad datierte Handschrift¹²⁹ bildet sie zwischen zwei Engeln aufgehängt ab. Sie war für die Orientalen nicht nur ein Himmelskörper, sondern galt bei ihnen – namentlich in Persien, wo, mit Firdusi angefangen, die größten Dichter sie besangen – als Inbegriff der weiblichen Schönheit: »Dies schöne Mondgesicht hieß Gulnar, es war wie ein mit Juwelen, mit Schminke und Wohlgerüchen bedecktes

Gemälde...«¹³⁰, heißt es in Firdusis »Königsbuch«, und Vergleiche wie: »Hell wie der Mond«, »Schwester des Mondes«, »Dem Vollmond gleich« – sind das erste, was einem orientalischen Dichter angesichts einer schönen Frau einfällt. Kein Wunder also, daß im Morgenland Mondgesichter gern gesehen waren.

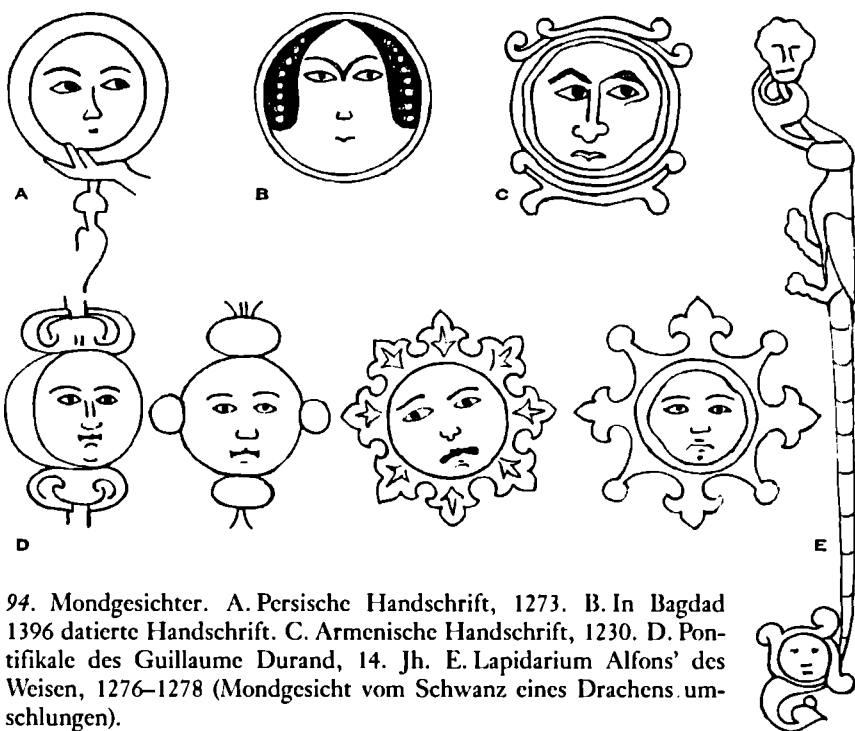
Die armenische christliche Buchmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts erweist sich als durchaus orientalisch in ihrer Vorliebe für schmückende Mondgesichter. Man sieht dort diese Gesichter eingeschlagen in die Pfosten der Initialen, gleich rundköpfigen Polsternägeln.¹³¹ Das Titelblatt des 1331 von Sargis Pidzak geschmückten Evangeliums¹³² weist sechs dieser Gesichter auf, die in zwei Reihen im Inneren des polygonen Rahmens stehen. In Persien wurde die Mondscheibe oft in die Mitte eines Köpfe tragenden Laubwerks gemalt.¹³³ Auf einem Bucheinband, der gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Herat entstand¹³⁴, sind zehn Mondgesichter in ein Geflecht stilisierter Blätter gesetzt. Das blasse Leuchten dieser Gesichter macht sie großen Perlen gleich, die ein Schmuckstück zieren.

Eine Perlenkette grotesker Masken schmückt in ähnlicher Anordnung ein 1390 illuminiertes gotisches Pontificale.¹³⁵ Doch haben wie die persischen auch abendländische Dichter die Schönheit des runden Gesichts besungen, so heißt es, 1491, in dem »Calendrier des Bergers« – Schäferkalender –

Qui soubz Luna estre né
Bon pour servir sera trouvé;
Il aura la figure belle:
Ronde ja n'en trouveras telle.

– daß also, wer unter Luna das Licht erblickt, zum Minnedienst wird sein geschickt, und haben wird ein schön' Gesicht, wie man kein rund'res findet nicht.

In dem berühmten Skizzenbuch des gotischen Baumeisters Villard de Honnecourt, das ja noch andere Zeugnisse islamischen Einflusses enthält, findet man das runde Mondgesicht in einer Reihe geometrischer Variationen über das menschliche Gesicht.¹³⁶ In dem Pontificale des



94. Mondgesichter. A. Persische Handschrift, 1273. B. In Bagdad 1396 datierte Handschrift. C. Armenische Handschrift, 1230. D. Pontifikale des Guillaume Durand, 14. Jh. E. Lapidarium Alfons' des Weisen, 1276–1278 (Mondgesicht vom Schwanz eines Drachens umschlungen).

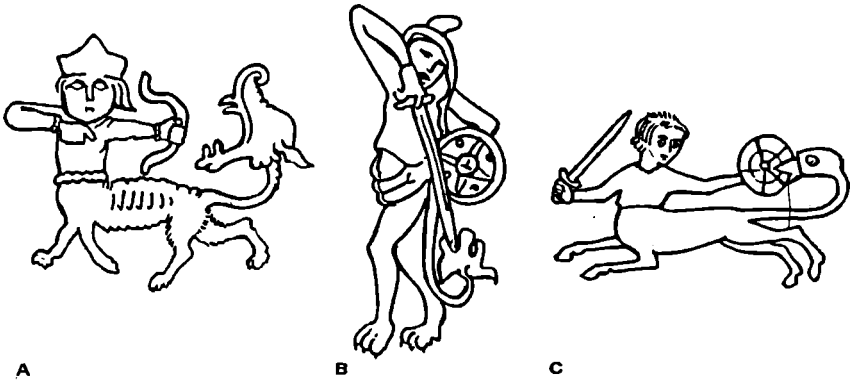
Bischofs von Mende, Guillaume Durand, einer italienischen Handschrift des 14. Jahrhunderts¹³⁷, sieht man das Mondgesicht überall aus Blätterranken oder »Rūmīs« leuchten, bald rot, bald blau. Ein Exemplar hat der Maler mit Pfoten und einem Schwanz ausgestattet, doch die übrigen sind disponiert wie auf den Initialen der armenischen Buchmalerei. Im »Lapidarium«, dem »Steinbuch« des Königs Alfons des Weisen von Kastilien¹³⁸, sieht man das runde Gesicht von einer Ranke umschlungen, die das Ende des langen Schwanzes eines Ungeheuers darstellt (Abb. 94). Dies entspricht einer altorientalischen mythologischen Vorstellung: Bei Sonnen- oder Mondfinsternis dachte man sich die Gestirne von einem Drachen verschlungen. Daß diese Vorstellung im Morgenland durch den Islam nicht ganz abgeschafft wurde, beweisen Darstellungen der islamischen Kunst. Am Talisman-Tor zu Bagdad, das von 1180 bis 1225 erbaut wurde, sah man den durch ein Kind

dargestellten Neumond beiderseits von Reptilien bedroht. Am Tor der Zitadelle von Aleppo – 1209 erbaut – ist die Sonnenscheibe in der Gewalt eines Drachenschwanzes zu sehen, ganz wie das Mondgesicht im Steinbuch des weisen Königs von Kastilien.¹³⁹

Die Vorstellung der Zwietracht zwischen dem lichten Gesicht des Himmels und dem dunklen Drachen der Erde verkörperte sich im Morgenland in einer Gestalt, die schließlich gleichfalls den Weg nach Europa fand. Diese Gestalt war ihre eigene Widersacherin, denn war sie nach vorne und mit dem Oberkörper eine Sternennatur, so war sie hinten und unten, mit Tierfüßen und langem Schwanz, der sich zuletzt als Hals des Ungeheuers erwies, dessen Kopf er am Ende trug, sich selbst entgegengesetzt.¹⁴⁰

Das Tierkreiszeichen des Schützen wurde oft durch eine solche Gestalt dargestellt: Der Schütze schießt einen Pfeil gegen den ihn angreifenden eigenen drachenköpfigen Schwanz ab. Das Motiv findet sich besonders häufig auf inkrustierten Kupfergefäßen des 12. und 13. Jahrhunderts¹⁴¹ sowie auf ortokidischen Münzen¹⁴², die von 1185 bis 1203 geprägt wurden. Manchmal wurde der Schütze seiner entgegengesetzten tierischen Natur nicht wie ein Zentaur verbunden, sondern erhielt statt dessen nur Unterleib, Hinterbeine und Schwanz seines vierfüßigen Widersachers zugeteilt – was notwendigerweise die Auseinandersetzung zwischen den beiden Hälften in die Vertikale verlagerte und dadurch erheblich dramatischer gestaltete.¹⁴³

Im Abendland übernahm man zwar das Motiv des ungleich zusammengesetzten und mit sich selbst kämpfenden Wesens, doch faßte man dasselbe gewöhnlich weder astrologisch noch philosophisch, sondern scherzhaft auf. Beispiele von Darstellungen (Abb. 95) mit dem eigenen Schwanz streitender Zentauren oder Halbmenschen, die die monströse tierische Hälfte – im Abendland übrigens meist nicht mit Pfeil und Bogen, sondern mit Schild und Schwert – erbittert bekämpfen, ohne ihren Kampf ganz ernstgenommen sehen zu wollen, findet man in zahlreichen gegen Ende des 13. und während des 15. Jahrhunderts in Frankreich, Flandern und England illuminierten Handschriften.¹⁴⁴



95. Kampf gegen den eigenen Schwanz. A. Ortokidische Münze, 1185–1203. B. Traktat des Walter von Milcmete, ost-anglich, 1326. C. Französische Handschrift, Ende des 13. Jh.

Noch seltsamer als diese aus zwei einander feindlichen Hälften zusammengesetzten Figuren muten Gruppen von Figuren an, die so miteinander verbunden sind, daß jede einen ihrer Teile mit den anderen teilen muß. Ein Vierpass-Medaillon an der Grundmauer des zwischen 1310 und 1320 erbauten rechten Portals der Kathedrale von Lyon¹⁴⁵ zeigt vier wie in einem Rad laufende Hasen, deren Ohrenspitzen einander berühren: Bei näherem Zusehen zählt man statt der acht, die sie eigentlich mitbringen sollten, nur vier Ohren – doch scheint jeder Hase, für sich betrachtet, das zu seiner Vollständigkeit erforderliche Paar zu besitzen.

Das Bild muß sich großer Beliebtheit erfreut haben (Abb. 96). Im 15. Jahrhundert fand es einen Platz im Skulpturenschmuck vieler Kirchen, so in Saint-Maurice de Vienne¹⁴⁶, in der Kapelle des Hôtel de Cluny in Paris, in Saint-Benoît-le-Château (Loire) – häufig begegnet man ihm an Bauten dieser Zeit in Ostfrankreich (Thiérouse, Xertigny), in der Schweiz (Abtei von Muototal) und in Deutschland (Münster und Paderborn).¹⁴⁷ Oft ist es aus nur drei Hasen zusammengesetzt, deren Ohren dann, anstatt wie diejenigen der vier ein Quadrat, in der Mitte ein gleichseitiges Dreieck umschließen. Man hat in diesen Späßen ein

Symbol der Dreifaltigkeit sehen wollen¹⁴⁸, was jedoch wohl kaum in der Absicht der Künstler gelegen haben mag, die sich diese Scherze erlaubten, zumal sie ja, wie gesagt, das nämliche Spiel auch mit vier Hasen trieben. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts verwendete der Drucker Jacques Arnollet das Hasenterzett in einer Vignette¹⁴⁹, und schließlich landeten die drei auch auf einem Wirtshausschild, nämlich dem eines Gasthauses, benannt »Zu den drei Hasen«:¹⁵⁰

... Tournez et retournez et nous tournerons aussi

Afin qu' à chacun de vous nous donnions du plaisir.

Et lorsque nous aurez tournés faites compte de nos oreilles,

C'est là que, sans rien déguiser, vous trouverez une merveille...

las man dort unter dem Bild: »Kehrt, und kehrt wieder, und wiederkehren werden wir, Euch zu vergnügen. Doch habt Ihr uns verkehrt, zählt unsere Ohren, Ihr werdet Euch wundern.« Auch in der volkstümlichen Druckgraphik des 16. und noch des 17. Jahrhunderts kehrten diese Hasen wieder und wieder (Abb. 97).



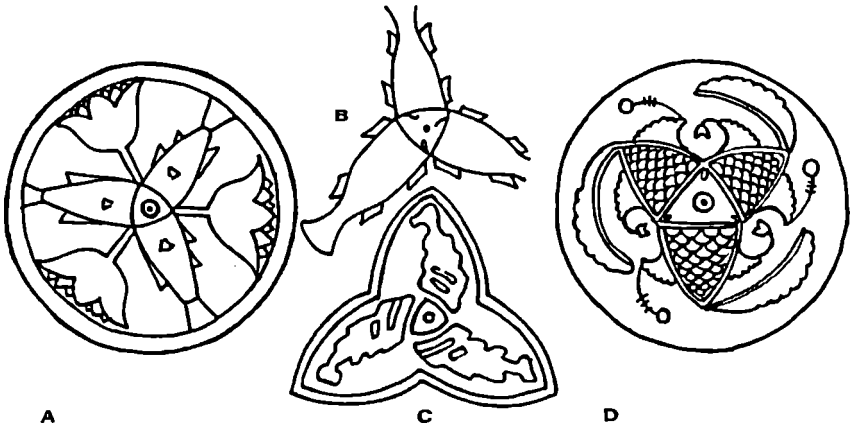
96. Hasen, die gemeinsame Ohren haben. A. Kathedrale von Lyon, 1310–1320. B. Tun-Huang, 10. Jh. (?). C. Islamisches Gefäß, 12.–13. Jh., Leningrad, Eremitage. D. Paderborn, 15. Jh.



97. Hasen, die gemeinsame Ohren haben. Holländischer Kupferstich, 1776, Paris, Bibliothèque nationale, Kupferstichkabinett.

Ihren ersten uns bekannten Auftritt hatten die drei in einem der buddhistischen Höhlenklöster in Tun-Huang in Chinesisch-Turkestan. Hier, in einem Kreis in der Mitte der Decke des Höhlenraums, kreisen sie wie auf jenem Wirtshausschild in Frankreich um das von ihren drei Ohren ausgesparte gleichseitige Dreieck.¹⁵¹ Der religiös-bedeutende Charakter, den die Vorstellung in der buddhistischen Welt aber wohl allerdings hatte, ist ihr gewiß schon bei ihrer Übertragung in die islamische Welt verlorengegangen. Doch zeigt ein in der Gegend von Perm gefundenes Silbergefäß mit kufischer Inschrift die drei Hasen in genau der gleichen Anordnung, die man in Tun-Huang sieht.¹⁵² Auf dem Boden von Gefäßen wie diesem – die wie nordöstlich bis an den Ural ja auch westlich nach Europa gelangten – haben vermutlich die gotischen Künstler das Kunststück dann ihrerseits zuerst zu Gesicht bekommen – um es sich alsbald anzueignen und für ihre Zwecke zu verwenden. Erst viel später wurde das Motiv im Morgenland auch Gegenstand der Malerei: Man erblickt es auf einer Miniatur der Moghulschule aus der Zeit Akbars (1556–1605).¹⁵³

Das Motiv der drei untrennbar miteinander verwachsenen Individuen kommt auch in einer ichthyomorphen Variante vor. In dieser sind drei Fische um ein Dreieck angeordnet, welches, mit einem Auge in der Mitte versehen, den gemeinsamen Kopf der drei bildet. Für sich allein betrachtet scheint jeder der drei Fische vollständig zu sein, da der gemeinsame Kopf allen dreien gleich gut paßt. Dieses Fischtrio kommt in Ägypten bereits auf der Keramik der 18. bis 20. Dynastie vor¹⁵⁴ – später begegnet man ihm auf der islamisch beeinflussten Keramik Spaniens und Italiens. Auf einem Teller aus Paterna¹⁵⁵ (einem Ort in der Nähe von Valencia) sieht man das Motiv ebenso geometrisch behandelt wie bereits im alten Ägypten – nur daß hier statt der starren Lotosblüten rankende Arabesken die Fische begleiten (Abb. 98). Eine Schale aus Orvieto¹⁵⁶ schmückt ein Stern von Thunfischen. In Frankreich findet man die drei Fische rund um einen einzigen Kopf im Skizzenbuch des Villard de Honnecourt¹⁵⁷, im Mosaikpflaster von Hérivaux¹⁵⁸ (13. Jahrhundert), sowie als Schlußstein in Luxeuil.¹⁵⁹ In

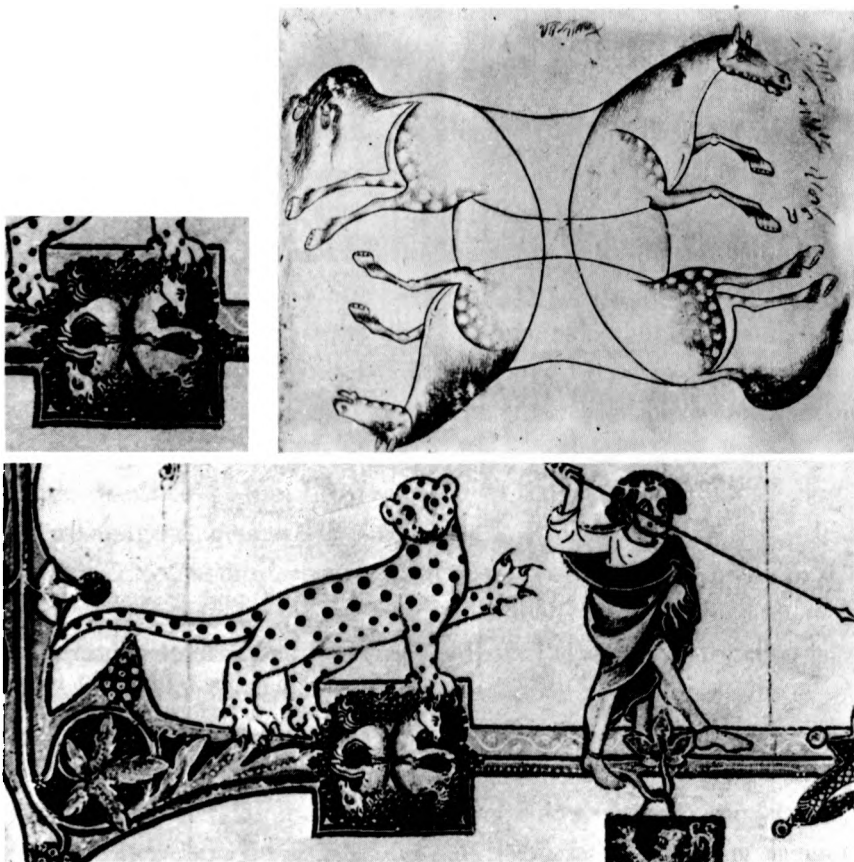


98. Fische mit gemeinsamen Köpfen. A. Ägyptische Keramik, 18.–20. Dynastie. B. Zeichnung von Villard de Honnecourt, um 1235. C. Pflaster in Hérivieux, 13. Jh. D. Keramik in arabischem Stil aus Paterna, 13.–14. Jh.

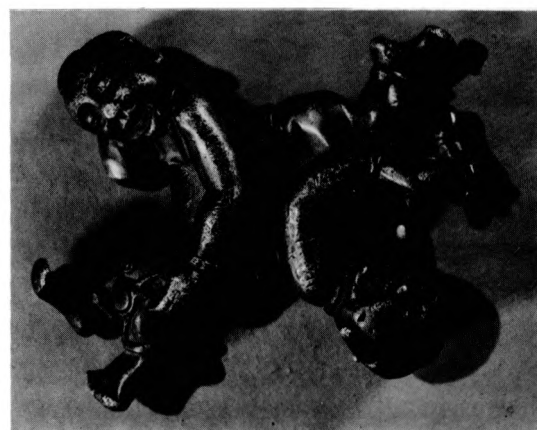
England gesellte ihnen der Künstler, der gegen Ende des 13. Jahrhunderts den Peterborough-Psalter¹⁶⁰ illuminierte, ein Wildschwein zu, das nach ihnen schnüffelt. Als Gegenstück zu den Fischen findet man dort ein Arrangement zweier Pferde, von denen das eine aufrecht galoppiert, das andere, in umgekehrter Richtung, kopfüber. Nun läßt sich das Bild aber auch so lesen, daß die Kruppe des unteren Pferds und die Brust des oberen rechterhand sowie linkerhand die Kruppe des oberen und die Brust des unteren zusammen gesehen die Bilder zweier weiterer Pferde ergeben, die, anstatt in gestrecktem Galopp zu laufen, sich auf dem Boden zu wälzen scheinen. Die mit dem anatomischen Bestand zweier Pferde dem staunenden Betrachter vorgegaukelten vier sind in ein Vielpass-Medaillon eingeschlossen, wie die Figuren an den oben erwähnten Deckenbalken eines fatimidischen Palasts. Identische Darstellungen sind aus Persien bekannt.¹⁶¹ Diese sind zwar wesentlich später entstanden – stehen aber nach Coomaraswamy in einer sehr alten Tradition und sehen der englischen Miniatur so frappierend ähnlich, daß – da nichts für eine Wanderung des Motivs in umgekehrter Richtung spricht – unzweifelhaft scheint, daß dem englischen Künstler

ältere derartige orientalische Bilder das Motiv bekanntgemacht haben (Abb. 99).

Auch Menschenpaare hat man derart verdoppelt. An dem von 1290–1300 erbauten Buchhändlerportal der Kathedrale von Rouen sind im Inneren eines Vierpass-Rahmens zwei Männer zusammengedrängt, gleich den soeben betrachteten Pferden. Sie liegen, der obere nach links, der untere nach rechts, Bauch an Bauch, die Beine angewinkelt.



99. Fische und Pferde mit auswechselbaren Körpern. Oben rechts: Persisches Albumblatt, Anfang des 17. Jh. Links und unten: Randschmuck aus dem ersten Psalter von Peterborough, Ende des 13. Jh.



100, 101, 102. Kopfüber Köpfe und Körper austauschende Menschen. Oben links: Relief am Portail des Libraires der Kathedrale von Rouen, 1290–1300. Oben rechts: Schweizer Holzschnitt. Unten links: Orientalische Bronze, Washington, National Gallery of Art.

Wie bei den Pferden kann man aber auch bei diesen Männern den Oberkörper des einen mit dem Unterkörper des jeweils anderen zusammen auffassen und erblickt in diesem Fall zwei weitere Männer. In Rouen war dieses Motiv so beliebt, daß man es dort außer an dem genannten Ort auch als Misericorde im Chorgestühl der Kathedrale¹⁶² sowie im Justizpalast¹⁶³ findet. Weitere Beispiele gibt es in der Kirche von Rosny (Aube, 15. Jahrhundert), in Vendôme¹⁶⁴, in Oxford.¹⁶⁵

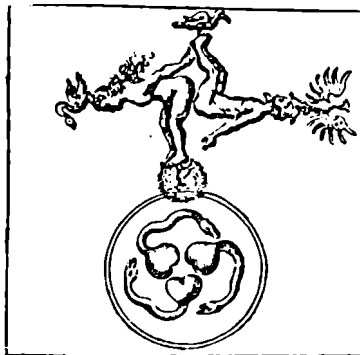
Was Menschen recht sein mußte, war Affen nur billig, und so erblickt man auf verschiedenen Holzschnitten des 15. Jahrhunderts musizierende Affen in den gleichen zweideutigen Stellungen. Diese zeigen die Affen zudem noch als Kunstreiter, nämlich auf dem Rücken eines Pferdes.¹⁶⁶ Der eine sitzt entweder oder liegt rücklings auf dem Reittier, der andere hängt entweder wie ein Faultier oder kopfüber an einem über dem Pferd angebrachten Balken (Abb. 100, 101, 102).

Die beiden sich durcheinanderdrehenden Figuren fanden aber nicht nur bei amüsanten Späßen wie denen jener Affen Verwendung, sondern wurden auch als alchemistische Symbole bemüht. Der rote Mann mit dem Raben und dem Phoenix bedeuteten das Feste und den Schwefel, die weiße Frau mit dem Schwan und dem Pfau das Flüchtige und den Merkur. Die Darstellung in Basile Valentinos »Sieben Schlüssel der Weisheit«¹⁶⁷ (um 1413) zeigt die beiden kreuzweise, wie Radspeichen, zusammengesetzt (Abb. 103). Mehr als hundertfünfzig Jahre später, um 1561, kombinierte Cornelius Reen zwei Putten zu einer nach dem gleichen Muster mehrdeutigen Figur und erklärte diese als Sinnbild der wechselhaften und unbeständigen Liebe (Abb. 104). Ein 1576 datierter Kupferstich zeigt einen Narren, der ein Horn bläst und einen jungen Kavalier, der ein Glas an die Lippen setzt, zu einem Rad miteinander verwachsen, so daß beide Oberkörper in der Waagerechten zusammengesetzt, die beiden Beinpaare senkrecht, jedes mit eigenem Boden unter den Füßen, einander entgegengesetzt sind. Hier erinnert die französische und die niederländische Umschrift auf dem kreisrunden Rahmen der Komposition an die Wandelbarkeit des menschlichen Schicksals im allgemeinen (Abb. 105): Ehe das Glas den Mund berührt,

muß man oft erleben, daß man's ausgießt oder zu Boden fallen läßt, um es dann statt mit Wein nur mit Wind gefüllt zu finden. Aber ganz abgesehen von der Lebensweisheit, die zu illustrieren sie geeignet war, gefiel sicherlich die Figur auch als verblüffende Spielerei.

Die National Gallery zu Washington besitzt eine kleine orientalische Bronze, die zwei lachende pausbäckige Figuren auf die gleiche Weise, nur durch die Betrachtung eines anderen Zusammenhangs der Glieder, zu verdoppeln erlaubt. Zwar läßt sich weder der Herkunftsort noch die Entstehungszeit dieser Bronze mit Gewißheit feststellen, doch außer Zweifel steht ihre Zugehörigkeit zu der Familie der miteinander verwachsenen Hasen, Fische, Pferde, deren Bekanntschaft der mittelalterlichen Christenheit die islamischen Feinde und Nachbarn vermittelten.

Solche Geschicklichkeitsspiele und Demonstrationen einer Kunstfertigkeit, die weniger der Darstellung eines Gegenstandes dient, als vielmehr sich selbst zur Schau stellt, sind charakteristisch für den Geist, in dem islamische Muster verfeinernd und komplizierend auf die gotische Kunst einwirkten. Dennoch stammen freilich die Gegenstände



103. Die Alchimistischen Symbole des Schwefels und Merkurs nach einer Miniatur zu dem Traktat über »Die Sieben Schlüssel der Weisheit« des Basile Valentino, um 1413.

dieser Spiele und Demonstrationen sämtlich aus dem altorientalischen Fundus der Zeichen und Symbole, die, wenn nicht den Sinn, denen ihnen später die Manieristen beilegten, doch irgendeinen tieferen Sinn von Anfang an zu bezeichnen gehalten waren. Die vier mit verschränkten Beinen kniend wie Speichen eines Rads um die Nabe angeordneten Personen, die ein assyrisches Rollsiegel aus Kristall¹⁶⁸ zeigt (Abb. 106), dienen ohne Zweifel der Darstellung irgendeines kosmogonisch bedeutenden Zusammenhangs.

6. DER MUDHAHHĪB UND DER GOTISCHE ILLUMINIST

Gewiß war ein neues Bild des Menschen und der Welt das wichtigste Anliegen und die vorzüglichste Leistung der gotischen Kunst. Doch blieb das Abendland auch während der Gotik empfänglich für den Zauber jener morgenländischen Phantasmen, in denen es früher Verkörperungen eines guten Teils seines eigenen Wesens erkannt hatte.



104. Emblem der unbeständigen Liebe, Kupferstich von Cornelius Reen, um 1561, Paris, Bibliothèque nationale, Kupferstichkabinett.

Und es ergab sich der Verführung zu erneutem Umgang mit diesen Phantasmen zu eben der Zeit, da ihm die Errungenschaften der neuen, auf die Wirklichkeit eingehenden Weltanschauung sicher zu sein schienen. Die gleiche Tendenz zu stilistischer Verfeinerung und formaler Komplikation, die die Künstler der Hochgotik zur Glyptik hinführte, machte sie auch Einflüssen aus dem Morgenland wieder zugänglicher. Aber mit den scharfsinnig erdachten und virtuos ausgeführten Schmuckformen, die sie sich aus der islamischen Kunst aneigneten, drangen auch die Ungeheuer des Morgenlandes, die geometrischen Träume und irrealen Weltwunder, abermals in die Phantasie der abendländischen Künstler ein.

Diesmal freilich zeichneten sich diese Träume und Wunder durch eben jene unerhörte Eleganz der Erscheinung aus, die ihnen, seitdem sie im Abendlande die Künstler der Romanik in ihren Bann gezogen hatten, in den Residenzen des Morgenlandes zugewachsen war. Das Flechtwerk hatte sich zu Konstellationen von Polygonen zersetzt, zu Rosetten mit unzähligen Knoten. Das Blattwerk war jetzt schärfer geschliffen, die Schrift zarter und trockener, alle Formen so präzise ausgeprägt, als seien sie ziseliert. Gleichwohl wuchsen an den der Natur schon weit entfremdeten Ranken der Arabesken Tiere, Mondgesichter, halbe Menschen und erinnerten sozusagen an die konkrete Verwurzelung des Abstrakten – und gerade das empfahl sie offensichtlich der Phantasie der abendländischen Künstler der Gotik.

Die hybride Fauna des gotischen Ornaments ist vielfältiger und vitaler als die des orientalischen, der sie nachgebildet ist. Die abstrahierten Blattranken des »rūmī«-Ornaments wurden im Abendland mit Feld-Wald-und-Wiesen-Gewächsen, mit einheimischen Kletterpflanzen gekreuzt. Im ornamentalen Laubwerk der abendländischen Buchmaler gediehen die menschlichen Halbfiguren so konsequent zur Reife, daß sie schließlich von den Ästen fielen und sich, unbekümmert um ihre der Beine ermangelnde Unvollständigkeit, selbständig machten. Dem Flechtwerk und den kalligraphischen Schnörkeln entschlüpften Schlangen. Aber eben diese Verquickung des Konkreten mit dem Abstrakten,

des Realen mit dem Irrealen verlieh der Welt des gotischen Ornaments jenen märchenhaften Charakter, der dieselbe von der in gotischen Figurenbildern geschilderten Welt absetzte.

Dieses unterschiedliche Verhältnis von Hauptthema und schmückendem Beiwerk zur Wirklichkeit ist auch bei der gotischen Skulptur zu beobachten. Vom späten 13. Jahrhundert an sieht man dort neben Szenen und Figuren, in denen die Kunst der Natur näher und näher auf den Leib rückt, zunehmend sich widernatürlich gebärdende Phantasiegebilde. Doch am deutlichsten ausgeprägt findet man diesen Widerspruch in der Buchmalerei, wo sich um die gleiche Zeit der Stil der Illustration, der eigentlichen Miniatur, von dem der schmückenden Randzeichnungen, der Illumination im engeren Sinne, zu unterscheiden begann. Durrieu, der diesen Unterschied untersucht hat, weist darauf hin, daß sich die Zeitgenossen desselben sehr wohl bewußt waren.¹⁶⁹ Als »enluminé«, illuminiert, bezeichneten die französisch sprechenden Buchmaler und die Kenner ihrer Kunst von Anfang an den phantastischen Randschmuck der Handschriften, während man zur Feststellung der Tatsache, daß eine Handschrift, mit Illustrationen versehen, darauf hinwies, daß sie »historiée« sei, also »Historienmalerei«, d. h. Bilder zur Geschichte enthalte. Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts scheinen die Begriffe des »Illuminierens« und des »Historienmalens« nur zwei verschiedene Aufgaben des Miniaturisten oder Buchmalers bezeichnet zu haben – schließlich gab es aber Spezialisten für die verschiedenen Aufgaben, so daß später ein Illuminist und ein Historienmaler nicht selten bei der Ausschmückung ein und derselben Handschrift zusammenarbeiteten.¹⁷⁰ Selbstverständlich begünstigte die Herausbildung dieses Spezialistentums dann die noch entschiedenere Trennung der beiden Manieren: In dem Rankenwerk am Rande von Bildern, die immer mehr die sichtbare Welt einzufangen suchten, trieben zugleich die fremdartigsten Ausgeburten orientalischer Phantasie ganz unbefangen ihr Wesen. Doch obgleich die Weltanschauungen der Illuministen und der Historienmaler sich im Abendland zweifellos besonders offenkundig voneinander unterschieden, finden wir diesen Kon-

trast auch sehr häufig in der persischen und in der armenischen Buchmalerei.

Das hat Sakisian in einer Untersuchung der morgenländischen Buchmalerei nachgewiesen.¹⁷¹ Den Künstler, der die im Abendland von den Illuministen gepflegte Kunst praktizierte, bezeichnete man in Armenien als einen »dzaghgogh« – »Blumenmaler« oder »Blumenmacher«, wie denn auch in der Tat die Mehrzahl der ältesten Handschriften vornehmlich mit Blumenornamenten geschmückt ist. In islamischen Ländern kannte man den Illuministen unter der arabischen Bezeichnung »mudhahhīb«, was soviel wie »Vergolder« bedeutet und an die bedeutende Rolle erinnert, die in der orientalischen Buchmalerei neben dem Ultramarin das Blattgold spielte. Auch zur Bezeichnung einer geschmückten Buchseite, eines Randornamentes oder einer Vignette stand den Moslems ein besonderer Begriff zur Verfügung – »tadhhīb«, sagten sie –, und man kann sich daher fragen, ob nicht sogar bei der Unterscheidung und besonderen Ausbildung der beiden Genres des Illuministen und der Historienmalerei die abendländische Kunst ursprünglich von einem morgenländischen Beispiel ausgegangen ist. Man weiß ja, in welchem Maße auch die abendländischen Illuministen Vergolder waren. So liest man im Inventar Karls V. von Frankreich¹⁷² von einem »gros Psaultier de saint Loys très richement enlumyné d'or et ystorié d'anciens ymages« – großen Psalter des heiligen Ludwigs sehr reich mit Gold illuminiert und mit alten Historien illustriert – sowie von einem kleinen Breviarium »enluminez d'or et ystoriez de blanc et de noir« – mit Gold illuminiert und mit schwarzen und weißen Historien illustriert. Ein Perser hätte an den Rändern dieser reich mit Gold illuminierten Handschriften gewiß manches »tadhhīb« erkannt.

Doch hätte er in abendländischen Handschriften überdies so manches Bild gefunden, das aus Ländern dorthin gelangt war, die dem Abendland noch viel ferner lagen als seine Heimat: Bilder gewisser Ausgeburten der Hölle, die im 13. Jahrhundert zuerst im Okzident erschienen, Teufel, die auf Fledermausflügeln geflogen kamen.

Kapitel V

Fledermausflügel und chinesische Dämonen

1. FLEDERMAUSFLÜGEL UND DRACHIENKÄMME IM MITTELALTER. Romanische Dämonen ohne Flügel oder mit Engelsflügeln. Auftauchen von Fledermausflügeln und gezackten Kämmen im 13. Jahrhundert: Menschen, Drachen, Ungeheuer, Reiter. Der fliegende Mensch Leonardo da Vincis.

Lange bestand in der Erscheinung des Teufels ein Widerspruch: Grinsende Tierfratze, behaarte und mit Krallen bewehrte Tatzen – aber Vogelflügel, wie auch die Engel sie besaßen. So erblickt man den Teufel in vielen Werken der romanischen Kunst. Auf den Kapitellen von Saulieu, Vézelay, Moissac, Souillac tragen die kadavergleichen, dem Reich des Todes verfallenen Engel Flügel, die noch ganz denen ihrer einstigen Gefährten im Himmel gleichen. Wenn der Böse und dessen Schergen, wie das anderswo geschah, so auf dem Tympanon von Autun oder dem von Conques, ohne diese an ihre himmlische Herkunft gemahnenden Flügel dargestellt wurden – ganz als kriechende Tiere –, wurde die Darstellung dem Wesen des Teufels nicht gerecht, insofern sie dessen geistige Natur nicht zum Ausdruck brachte. Erst als der Teufel sich mit Fledermausflügeln zeigte, brachte die Erscheinung des Vaters der Lüge dessen Wesen glaubwürdig zum Ausdruck: Geflügelt,

aber mit den lichtscheuen Flügeln der Handflatterer, ein Geist, aber ein Geist der Finsternis. Wie versuchsweise sieht man in dieser neuen Erscheinung den Teufel dargestellt in einigen zwischen 1210 und 1225 gemalten Miniaturen¹, wo indessen die Membranen der Fledermausflügel noch nicht sehr treffend charakterisiert und dem neu mit ihnen Versehenen daneben einstweilen auch noch die Vogelflügel belassen sind. Es scheint sich bei diesen Darstellungen um vereinzelte Fälle zu handeln (Abb. 107). Man begegnet nämlich dem neuen Typus des Bösen weder in den ersten anglo-normannischen Apokalypse-Handschriften noch in englischen Höllendarstellungen aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts jedoch tritt er, vollkommen ausgebildet, in England, Frankreich, Spanien, überall in der abendländischen Christenheit auf.² Damals überzeugte man sich davon, daß Teufel mit Vorliebe in steilen Felsenklüften wohnen und in dunklen Höhlen spazierenfliegen.

In der Oberkirche von Assisi hat Giotto die vom heiligen Franziskus aus Arezzo vertriebenen Teufel als vom Licht des Himmels geblendete und aller Macht beraubte Handflatterer gemalt (Abb. 118), fledermaus-



107. Dämonen mit Fledermausflügeln. Links: Im sogenannten »Psalter der Blanca von Kastilien«, vor 1223. Rechts: Auf der Tapissérie von Angers, um 1378.



geflügelt erscheint der Versucher dem Erlöser auf der Predella der Maestà des Duccio für den Dom zu Siena (1308–1311). Ein Schwarm derart geflügelter Teufel schleppt in der Darstellung des Freskos im Campo Santo zu Pisa arme Seelen auf dem Luftwege in die Hölle (Abb. 108). Mit Fledermausflügeln sah auch Dante den Lucifer Trifrons ausgestattet:

Groß, angemessen solchem Vogel, standen
zwei Flügel unter jedem weit heraus,
Die wir den Segeln gleich, nur größer fanden,
Und federlos, wie die der Fledermaus.
Sie flatterten ohn' Unterlaß und gossen
Drei Winde nach verschiedner Richtung aus.³

Legionen solcher Teufel bemannten die dem späten Mittelalter gegenwärtige Hölle, wie einen die Darstellungen der »Très Riches Heures« von Chantilly und zahlreicher Künstler lehren: Enguerrand Quarton, Martin Schongauer, Dirk Bouts, Stephan Lochner, Hans Friez und andere geben diesbezüglich erschöpfend Auskunft. Überall streifen aus der Dunkelheit Fledermausflügel die Menschen, umflattern die Sterbenden, verbreiten Dunkelheit.

Zur gleichen Zeit mutierte auch der Drachen, von jeher eine der Verkörperungen des Bösen: Die romanische Kunst zeigt ihn als Schlange, wobei er weder Flügel noch Füße besitzt⁴, oder als Vogel mit Eidechsen Schwanz.⁵ Jetzt setzte sich eine Art mit Fledermausflügeln durch.

Eine der ältesten Darstellungen dieser Art Drachen finden wir in dem heute im Belvoir Castle aufbewahrten Psalter des 1258 verstorbenen Edmont de Laci.⁶ In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts begegnen wir jedoch diesen Drachen mit Fledermausflügeln immer häufiger. In zahlreichen Handschriften sieht man sie bildlich dargestellt, von Jean Pucelle⁷ ebenso wie von Jean Fouquet.⁸ Doch auch

108. Dämonen mit Fledermausflügeln. Ausschnitt aus dem Fresko »Triumph des Todes«, um 1350–1360, im Campo Santo in Pisa.



109. Drachen als Hautflügler. Chorgestühl der Kathedrale von Poitiers, um 1300.

Architekturplastik⁹ und geschnitztes Chorgestühl¹⁰ aus dieser Zeit überliefern ihr Bild (Abb. 109).

Dem gotischen Drachen wuchs zugleich mit den Fledermausflügeln¹¹ längs des Rückgrats ein Zackenkamm, dessen Zacken denjenigen der Flügel entsprechen.¹²

Erst damit aber war das Ungeheuer vollständig, das die Künstler dann von den Lanzen des Erzengels Michael und des heiligen Georg durchbohrt¹³, dem Tier der Apokalypse seine Züge leihen¹⁴, von der heiligen Margarethe am Bande geführt¹⁵ sahen und das sie darstellten, wenn sie den Leuten ein Bild von den Schlangen geben wollten, die, wie man in seiner Geschichte las, der alte Held Herkules schon als Kind erwürgt hatte.¹⁶ Das im 15. Jahrhundert in der Nähe von Bonn erschlagene Ungeheuer¹⁷ und die auf dem Berge Aetna wohnenden Schlangen, die sich vorzugsweise von kleinen Kindern ernährten¹⁸, wiesen die gleichen besonderen Kennzeichen auf.

Der Drachen vererbte dann seine Fledermausflügel den Greifen¹⁹, den Basilisken²⁰, den Vogel-Sirenen²¹ und den Zentauren.²² Den verschiedenartigst zusammengesetzten Mischwesen erwiesen sich diese Flügel als nützlich: Wesen, die halb Vögel, halb vierfüßige Tiere waren, halb und halb aus Mensch und Tier gemischten Wesen²³, Zwillingstieren, die sich in einen einzigen Kopf teilen mußten²⁴, und zuweilen sogar einem doppelköpfigen Adler.²⁵ Die Ränder gotischer Handschriften wimmeln von hybriden Geschöpfen dieser Art, von Hunden, Pferden,

Seetieren, die auf ihren Fledermausflügeln geradewegs aus unterirdischen Abgründen aufgefliegen zu sein scheinen. Schließlich zeigte sich unter ihnen gelegentlich sogar die Leihgeberin ihrer Flügel, die Fledermaus selbst.²⁶ Während in den romanischen Bestiarien – so bei Philippe de Thaon²⁷, 1110–1135, und bei Guillaume le Clerc der Nachtvogel, »Nicticorace«, als Eule oder Käuzchen erscheint, galt in der Gotik die »cauve sorris« oder Fledermaus als Inbild des jüdischen Volkes, welches »het lumière del jor et aime tenebres«²⁸ – das Licht des Tages haßt und liebt die Finsternis.

Wesen aller Art beginnen sich nun auch den Echsenrückenkamm anzueignen, Reptilien mit menschlichem Gesicht ebenso wie manche Vierfüßer.²⁹ Den Teufeln in Menschengestalt³⁰ wachsen solche Knochenkämme nicht nur auf dem Rücken, sondern auch an Armen und Beinen (Abb. 132). Gelegentlich finden jedoch diese angeborenen Ausrüstungsgegenstände der Streitkräfte des Bösen beim Schmuck schöner Handschriften rein ornamentale Verwendung. Mindestens sehen manche dieser Blattranken, die man an den Rändern solcher Handschriften erblickt, den Rückenkämmen der Drachen verzweifelt ähnlich. Daß es sich bei einem derartigen Ornament tatsächlich um ein Rudiment des ehemals in ganzer Figur dargestellten Ungeheuers handelt, hat Enlart bei seiner Untersuchung der Bischofs-Krummstäbe jener Zeit nachgewiesen. Nachdem die Volute einmal das von Sankt Michael zu Boden



110. Gezahnte Rüstungen. A. Bourguignotte, um 1510. B. Helm Jakobs von Aragonien, zweite Hälfte des 13. Jh. C. Pferderüstung, 1404.

geworfene Ungeheuer dargestellt hatte, behielt man den Schmuck des äußeren Rands der Krümmung durch dessen Zackenkamm auch dann bei, als es aus der Übung kam, den Drachen abzubilden.³¹ Daß Fledermausflügel mitunter in rein schmückender Absicht zwischen den Seiten gotischer Bücher flattern, mag seltsam anmuten, ist aber offensichtlich.³² Nahezu selbstverständlich ist dagegen, daß die gotischen Kriegerleute, bestrebt, sich ein möglichst einschüchterndes Aussehen zu geben, nicht weniger schrecklich als die modernsten Teufel gerüstet sein wollten (Abb. 110).

Im 14. und 15. Jahrhundert bedeckten sich die Rüstungen der Ritter mit gezahnten Auswüchsen. Die Schulterstücke wuchsen geädert über den Rücken, an den Ellbogengelenken setzten Flossen, wenn nicht sogar kleine Vogelflügel an.³³ Sturmhauben wurden als groteske Köpfe gebildet, denen statt der Ohren Fledermausflügel anhafteten.³⁴ Zahnkämme wuchsen aus dem Zaumzeug der Pferde.³⁵ Auf einer Zeichnung von Gentile Bellini³⁶ sieht man das ganze Pferd durch eine Rüstung verfremdet. Eine Gesichtsmaske täuscht aus den Höhlen quellende Augen vor, ein breit gespaltenes Maul, einen gekrümmten Rüssel, Schuppen bedecken den Hals, ein Zackenkamm das Rückgrat bis zum Schwanz, an der Brust sitzen große Fledermausflügel. Und so scheint der Krieger, der dieses Ungeheuer reitet, geradewegs aus der Hölle zu kommen (Abb. 111). Später entwarf dann Leonardo da Vinci einen Flugapparat, der den Insassen auf Fledermausflügeln in die Lüfte tragen sollte, wofür der geniale Ingenieur freilich keine ideologischen, sondern allein praktische Gründe geltend machte: »Bedenke«, notierte er, »daß dein Vogel nur die Fledermaus zum Vorbild haben soll, weil ihre Häute als Versteifung oder, richtiger gesagt, als Verband für die Versteifung, d. h. Streben der Flügel dienen.« Andererseits waren die dem Seelenheil gefährlichen Assoziationen des Tiers, dessen Flügel sich ihm zur Nachahmung empfahlen, wenn er daran dachte, einen Flugapparat zu konstruieren, auch Leonardo noch durchaus gegenwärtig, wenn er bei der Betrachtung seiner Eigenschaften moralische Belehrung suchte. »Fledermaus«, notierte er nämlich bei anderer Gelegenheit:



111–112. Geflügelte Drachen. Oben: Reiter, Zeichnung von Gentile Bellini, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins. Unten: Himmelfahrt, chinesische Zeichnung nach Li Lung-mien, 1081 n. Chr., Paris, Musée Guimet.

»Sie wird blinder, wo mehr Licht ist, und je länger sie in die Sonne blickt, desto mehr wird sie geblendet. Gilt für das Laster, das es dort, wo die Tugend wohnt, nicht aushält.«³⁷

2. FLEDERMAUSFLÜGEL UND FERNÖSTLICHE DÄMONEN. Yin-lung. Geflügelte Menschen. Die Hölle, gemalt von Li Lung-mien. Der Donnergott Ui-Kong. Abendländische Identitäten: Dämon mit weiblichen Brüsten, Baum-Dämon, Dämon mit Elefantenrüssel, Einhorn-Dämon mit großen Ohren, hundskepfiger Dämon. Tang-Rüstungen.

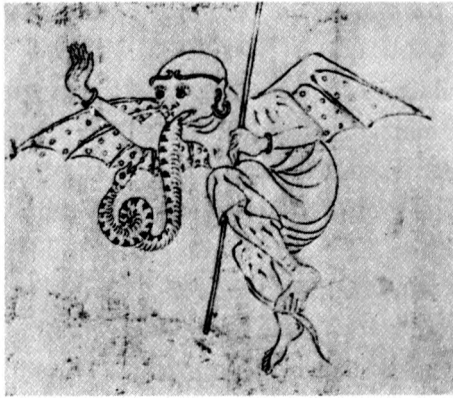
Doch woher empfing man im Abendland ursprünglich die Anregung, der Erscheinung des Teufels die Eigenschaften der Fledermaus zu leihen? In der Kunst des Islam kommen solche Darstellungen zwar vor, doch erst um die gleiche Zeit, da sie sich im Westen zeigten; auch sind sie dort nicht annähernd so bezeichnend für das Bild des Bösen geworden wie im Abendland. Der Drachen, der in einer 1291 gemalten persischen Handschrift der Tierfabeln des Ibn Bakhtishu³⁸ von dem persischen Helden Schahmurah erschlagen wird – die Illustration gehört zu den ersten unter der Mongolenherrschaft entstandenen –, gleicht den seinerzeit weiter westlich von Sankt Michael und Sankt Georg durchbohrten Ungeheuern aufs Haar. Der gleichen Art gehört der Drachen an, den man in einer zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstandenen Handschrift des Schah-nameh³⁹ von dem Sohn Feriduns angegriffen sieht. Doch beweist diese Familienähnlichkeit nur die zu dieser Zeit schon allgemeine Verbreitung der Familie, ohne über deren Herkunft Aufschluß zu geben. Heimisch waren diese Ungeheuer in Persien ebensowenig wie in Frankreich oder Deutschland: Bei näherem Zusehen wird man ihnen die fernöstliche Abstammung ins Gesicht geschrieben finden.⁴⁰

Lung-Wang, der große chinesische Drache, der den Regen und das Leben erzeugt, ist nur eine ganz mit Schuppen bedeckte zweibeinige oder vierfüßige Schlange. Oft lodern Flammen aus Lung-Wangs Schul-

tern. Doch kannte man neben diesem im Reich der Mitte auch Drachen anderer Gestalt. Schon seit der Han-Zeit kamen dort Drachen vor, deren Rücken mit Dornen oder sogar Zacken besetzt war⁴¹, die häufig überdies geflügelt waren. Diese kannte man unter dem Namen Ying-Lung.⁴² Auf einer Zeichnung nach Wu Tao-Tze⁴³, einem Künstler des 8. Jahrhunderts der christlichen Ära, der ganze Wände mit Darstellungen von Himmel und Hölle bedeckte, sind die Flügel eines dieser Drachen mit Haut bezogen – die er sich übrigens an einer Stelle bei einem Kampf zerrissen zu haben scheint. Drachen ähnlicher Gestalt zeigen eine Jade der Sung-Zeit⁴⁴ und Zeichnungen nach Gemälden von Li Lung-mien⁴⁵ (Abb. 112).

So sind auch die mit Fledermausflügeln gerüsteten Menschen im fernen Osten beheimatet. Bei der Untersuchung des Schmucks von Bronzegefäßen der Tschu- (oder, nach der 1979 von der Regierung der Volksrepublik China offiziell eingeführten Lautumschrift der chinesischen Sprache: Zhou-) Zeit, 11. Jahrhundert bis 222 v. Chr., hat Leroi-Gourhan⁴⁶ gefunden, daß an diesen nicht selten schematisierte, aber unzweideutig charakterisierte Fledermäuse unmittelbar neben Wesen dargestellt wurden, an denen Fledermausflügel und menschliche Glieder kombiniert sind. Man wird dort also Zeuge einer Verwandlung von Fledermäusen in Menschen und von Menschen in Fledermäuse. Eine ganze Dynastie von Göttern und Flugdämonen sollte aus dieser Vermischung hervorgehen (Abb. 113 und 114).

Auf einem von Sir Aurel Stein in Tun-Huang gefundenen Gemälde mutmaßlich der Tang-Zeit (618–906 n. Chr.)⁴⁷ begleitet einer dieser Dämonen Vaiçravama, das Oberhaupt, den König und Hüter des Nordens, übers Meer. Sein Körper ist der eines Menschen, er trägt einen spitzen Vogelkopf auf den Schultern, die ausgebreiteten Flügel sind mit einer seidigen Membrane bespannt und gleiten wie ein Schatten durch den rauchigen Himmel. Ein vermutlich zwischen den Jahren 1163 und 1180 entstandenes Gemälde von Tschu Ki-tschang und Lin Ting-kwei zeigt solche Dämonen (die in der buddhistischen Welt nicht so eindeutig boshaft waren, wie sie sich später in der christlichen



113–114. Vermenschlichte Fledermäuse.
Oben: Tschu-Bronze, 5. bis 3. Jh. v. Chr.
Unten: Zeichnung nach Li Lung-mien,
1081 n. Chr., Paris, Musée Guimet.

zeigten) bei einer frommen Arbeit: Sie versorgen fliegend alle Weltteile mit Reliquien des Buddha⁴⁸ (Abb. 115). Andererseits sieht man auf einem aus etwa der gleichen Zeit stammenden japanischen Gemälde geflügelte Menschen, die, gleich Vögeln, mit Pfeilen aus der Luft geholt werden.⁴⁹ Vertreter dieser Gattung begleiten nach anderen Darstellungen den Gott Garuda in seiner menschlichen Gestalt⁵⁰ sowie die Verkörperung der Bitterkeit.⁵¹ Doch die vollständige Versammlung derartiger Wesen findet sich in einem heute im Musée Guimet in Paris

aufbewahrten Rollbild.⁵² Das Makimono ist mit verschiedenen Inschriften versehen, deren Unterzeichner – unter diesen Yu-Tsi, ein Gelehrter des späten 13. Jahrhunderts, sowie Tschao Mung-Fu, der berühmteste Maler der Yüan-Zeit – das Werk dem Li Lung-Mien zuschreiben und die Entstehung desselben in das Jahr 1081 datieren. Tatsächlich handelt es sich nur um eine Kopie dieses in China hochberühmten Werks, deren Treue aber durch ihre Übereinstimmung mit einer heute in England aufbewahrten anderen Kopie des gleichen Werks einigermaßen gewährleistet ist.⁵³ Gegenstand der Schilderung ist die Geschichte der Kweitze-mu, der Frau des Herrn der Hölle. Sie hatte zehntausend Kinder, nährte sich aber von anderer Leute Kinder, die sie tötete und verschlang – bis eines Tages ihr jüngster und liebster Sohn Pin-Kia-Lo in ein Glas eingeschlossen wurde, aus dem der Buddha ihn nur gegen das Versprechen befreite, daß sie in Zukunft kannibalischen Tafelfreuden entsagen werde. Soweit sieht man aber in der Darstellung des Rollbilds die Geschichte noch nicht fortgeschritten. Da defilieren vielmehr die von der Höllenfürstin zur Befreiung ihres Kindes aufgerufenen Teufelsheere. Unter den phantastischen, mit Handflatterflügeln ausgestatteten

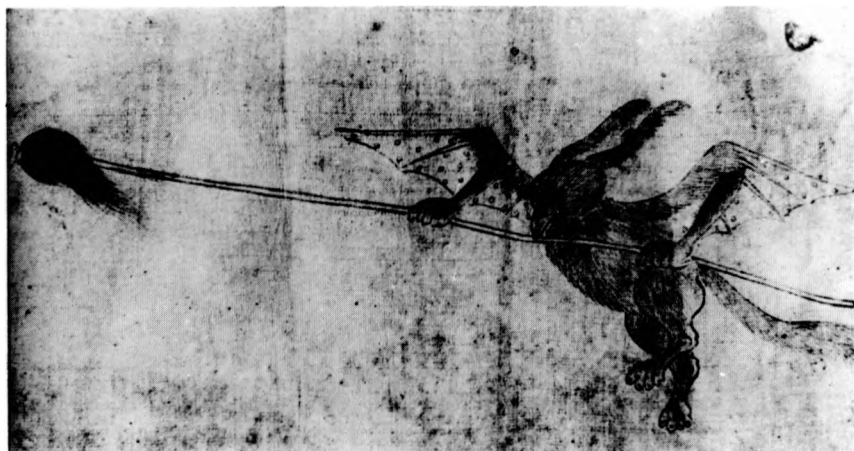


115. Dämonen mit Fledermausflügeln. Links: Dämon, der Gebeine des Buddha überführt, Ausschnitt aus einem Gemälde von Tschu-Ki-tsch'ang und Lin T'ing-kwei, um 1163–1180 n. Chr., Boston, Museum of Fine Arts. Rechts: Ein vom Erzengel Michael aus dem Himmel gestürzter Teufel, Ausschnitt aus einer Miniatur aus den »Grandes Heures« von Rohan, um 1430–1440.



116. Donner-Dämonen. Zeichnung nach Li Lung-mien, 1081 n. Chr., Paris, Musée Guimet.

Wesen, die man hier erblickt – teils mit Schuppen bedeckt, teils glatthäutig –, fallen auf: eine Frau mit Vogelkrallen, eine Person mit Hyänenkopf, ein Vampir mit Fuchsschwanz und Hasenohren, schließlich fünf Männer mit Vogelköpfen, die, Lanzen schwingend oder Bogen schießend, durch die Lüfte fliegen (Abb. 116, 120). Maspero hat in den letzteren Personifikationen des Donners erkannt.⁵⁴ Diese Gottheiten sollen bereits der Schang- (oder Shang-) Zeit⁵⁵ (16.–11. Jahrhundert v. Chr.) in der geschilderten Gestalt bekannt gewesen sein und dieselbe fast unverändert bis in die Vorstellungen der modernen Taoisten beibehalten haben. Ihr Fürst, Lei-Kong, wird gewöhnlich mit menschlichem Oberkörper, Affenkopf, Raubvogelschnabel, krallenbewehrten Füßen und Fledermausflügeln dargestellt. Die drohende Erscheinung dieser Donnergötter weist den Betrachter darauf hin, daß er es bei ihnen auch mit Vollzugsbeamten der himmlischen Gerechtigkeit zu tun hat, die jene großen Sünder und Verbrecher zu bestrafen haben, die der irdi-



117–118. Dämonen mit Hasenohren. Oben: Zeichnung nach Li Lung-mien, 1081 n. Chr., Paris, Musée Guimet. Unten: Ausschnitt aus Giottos Fresko »Vertreibung der Teufel durch den heiligen Franziskus« in der Oberkirche von Assisi, 1296–1304.



119. Chinesische und gotische Teufel. Links: Ausschnitt aus einem Gemälde von Tschu-Ki-tsch'ang und Lin T'ing-Kwei, um 1163–1180 n. Chr., Boston, Museum of Fine Arts. Rechts: Ausschnitt aus einer Miniatur des »Maître aux boqueteaux« (oder Meisters der Wäldchen), 1378.

schen Gerechtigkeit durch die Lappen gegangen sind. In der chinesischen Volkskunst haben Lei-Kongs Leute von allen ihnen ursprünglich zugeschriebenen Pflichten diese am längsten wahrgenommen.⁵⁶

So haben all die Erscheinungen, die während des 13. Jahrhunderts zur Erneuerung des Bildes der abendländischen Hölle beitrugen, ihre Muster in fernöstlichen Dämonenheeren. Manche von ihnen sind solchen Mustern sogar erstaunlich und bis ins einzelne ähnlich: Die vom heiligen Franz aus Arezzo vertriebenen Teufel auf Giottos Fresko in Assisi gleichen dem hasenohrigen Vierfüßer aus dem Gefolge der Kwei-tze-Mu (Abb. 117 und 118), und die Dämonen des Tschu Ki-Tschang finden ihre getreue Nachahmung in gotischen Höllen-Szenen, etwa bei dem sogenannten »Meister der Wäldchen« (Maître aux Boqueteaux, 1378).⁵⁷ Und auf einem Gemälde des sogenannten Sebastian-Meisters⁵⁸, der im 15. Jahrhundert tätig war, gleicht der von Sankt Michael niedergeworfene Teufel in allen wesentlichen Zügen ganz den von Li Lung-Mien gezeichneten Donnergöttern (Abb. 119, 120 und 121).

Solche Gemeinsamkeiten sind um so frappierender, je bizarrer die



120–121. Dämonen mit Vogelschnäbeln. Oben: Donner-Götter nach einer Zeichnung von Li Lung-mien, 1081 n. Chr., Paris, Musée Guimet. Unten: Ausschnitt aus einem Gemälde des auch als Sebastian-Meisters bekannten Josse Lieferinxe mit der Darstellung des heiligen Georg, Avignon, Musée du Petit-Palais.

sich ähnelnden Gestalten sind, und so seien hier einige besonders seltsam gebildete Teufel betrachtet, derengleichen, als sie im Abendland erschienen, man im fernen Osten schon längst gekannt hatte: der Dämon mit weiblichen Brüsten, der Baum-Dämon, der Dämon mit Elefantenrüssel, der Einhorn-Dämon mit großen Ohren.

Dämonen mit weiblichen Brüsten waren dem Mittelalter ziemlich geläufig, zumal gegen dessen Ende, während des 15. Jahrhunderts, als der Holzschnitt ihr Bild in breiteste Kreise trug.⁵⁹ Der 1491 entstandene »Calendrier des Bergers«, Schäferkalender, zeigt vollbusige Teufel mit gehörntem Kopf, mit ganz und gar tierischem Kopf, sogar einen mit dem Unterkörper eines Vierfüßers. In den Mysterienspielen trat der Teufel häufig mit verdorrten Hängebrüsten auf.⁶⁰ Auf einer aus dem Jahre 1539 stammenden Zeichnung des Zürcher Theaterdichters Jakob Ruof sind die Teufel Bell, Satan und Luzifer in dieser Gestalt festgehalten. Ebendiese Gestalt aber haben verschiedene der Knechte Kwei-Tze-Mus. Und Hängebrüste tragen im Gefolge der chinesischen Höllenfürstin auch einige mit Birke und Ästen bekleidete Dämonen, die wie ein wandelnder Wald anmuten.

Solche Baum-Dämonen hat im Abendland Hieronymus Bosch berühmt gemacht. In der Menge der Ungeheuer, die auf seinem Lissaboner Bilde den heiligen Antonius bedrängen, bemerkt man zwei von ihnen, beide mit über den Kopf gestülpten hohlen Baumstämmen.⁶¹ Ganz offensichtlich haben diese beiden keinerlei Verwandtschaft mit den in Bäume verwandelten Nymphen der antiken Mythologie, da jene, in Bäume verwandelt, alsbald Wurzeln schlugen und sich in stille Pflanzlichkeit schicken mußten – während man hier dürre Bäume, mit Menschen verquickt, ihrer Pflanzlichkeit entrückt, mit einem Haufen anderer Teufel unterwegs sieht wie in dem von Li Lung-Mien geschilderten Aufmarsch der höllischen Heere. Einen ganz aus einem knorri-gen Baum erwachsenen Mann erblickt man in der Hölle, die der linke Flügel des Madrider »Gartens der Lüste« schildert. Auf dem Gemälde des Prado ist zwar dieser Baumstamm schon fast ganz nackt und kahl, doch eine in der Albertina befindliche Zeichnung zeigt ihn noch so



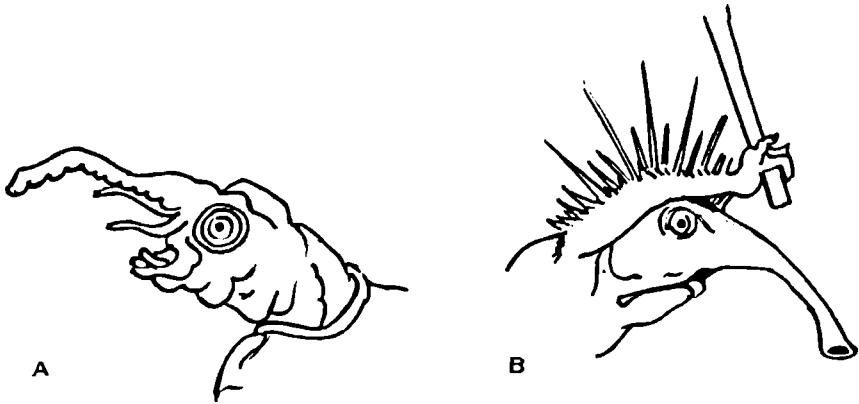
122. Baumdämonen. Links: Nach einer Zeichnung von Li Lung-mien, 1081 n. Chr., Paris, Musée Guimet. Rechts: Zeichnung von – oder nach – Hieronymus Bosch, Wien, Albertina. Unten links: Qara-khodja (Kara Khodscha), Ausschnitt aus einer Fußbodendekoration. Unten rechts: Ausschnitt aus einer Tafel von Matthias Grünewalds Isenheimer Altar, Colmar, Unterlinden-Museum.

lebendig Äste ansetzend wie die Baum-Dämonen des chinesischen Malers der Sung-Zeit (Abb. 122). Von einer in die Höhlung des geborstenen Stamms gesteckten Stange flattert ein Fähnchen mit der Mondsichel, dem Emblem sowohl des Morgenlandes wie der Ketzerei. Boschs hohle Bäume sind zweifellos auch als alchemistische Symbole zu lesen⁶², doch als menschengesichtige Baum-Dämonen stammen sie offensichtlich aus dem fernen Osten.

Die seit 1516 auf Grünewalds Isenheimer Altar versammelten Teufel sehen alle aus, als wären sie wie die Geschöpfe auf einem Bilde Max Ernsts »zu lange im Wald gewesen«. Ihr zottiges Fell hängt wie dürres Laub, und auf ihren Köpfen wuchert es wie auf dem eines Ungeheuers, dessen Bild einen im 8. oder im 9. Jahrhundert gelegten Fußboden in den Ruinen von Karakhodja⁶³ in Zentralasien zierte. Auch die Landschaft, in der man sie auf der Isenheimer Altartafel erblickt, mutet mit ihren Felsenschroffen und bemoosten Bäumen ganz fernöstlich an. Bemerkenswert ist zudem, daß einer der Engel des Isenheimer Altars, sicherlich der Schutzengel Asiens und seiner Völker, das flache Gesicht, die vorspringenden Backenknochen, die platte Nase, die schmalen und langen Ohren sowie auch am Schädel den charakteristischen Auswuchs, das »Ushnisha« eines Buddha hat.⁶⁴

Auswüchse rund um die Backen wie Grünewalds Teufel haben auch Dämonen auf Darstellungen des Meisters L. Cz.⁶⁵, Schongauers und Cranachs. Schongauers und Cranachs »Versuchung des heiligen Antonius« warten überdies mit einem Monstrum auf, das zwischen fliehender Stirn und breit geschlitztem Maul einen Elefantenrüssel witternd vorstreckt.⁶⁶ Das gleiche Profil erhebt sich aus dem Getümmel chinesischer Dämonen (Abb. 123). Der elefantenköpfige Ganesha, Sohn des Schiva und der Pârvatî, ist bekanntlich eine der bei den Gläubigen beliebtesten Gottheiten des Hindu-Pantheons.

Die auffälligste Ähnlichkeit mit gewissen fernöstlichen Dämonen zeigen jedoch die großohrigen abendländischen Teufel. Unter den tönernen Wächterfiguren der Tang-Gräber begegnet häufig ein hockendes Ungeheuer, dem ein langes Horn aus dem Scheitel seines scheußli-



123. Dämonen mit Rüsseln. A. Nach einer Zeichnung von Li Long-mien, 1081 n. Chr., Paris, Musée Guimet. B. Nach einem Kupferstich von Martin Schongauer, vor 1473.

chen Schädels wächst.⁶⁷ Die ausgebreiteten riesigen Ohren dieses Monstrums gleichen Flügeln oder Muschelschalen, in denen der Lärm der Welt widerhallt. Laufer sieht in diesen Figuren Darstellungen des Yama während seiner Verwandlung aus einem Tier in einen Menschen.

Im Westen nahmen sowohl Bildhauer⁶⁸ wie Holzschneider und Kupferstecher sich dieser riesigen Ohren dankbar an. Die Teufel, die in der um 1455 entstandenen »Ars moriendi«⁶⁹ den Sterbenden umlagern, haben solche Ohren. Freilich hätten auf den Einfall, ihre Teufel mit großen Ohren auszustatten, die abendländischen Dämonologen leicht auch ohne exotische Anregungen verfallen können, da ja alles Wunderbare zum guten Teil Übertreibung des Gewöhnlichen ist. Stutzen macht aber die Beobachtung, daß die Teufel der »Ars moriendi« nicht nur Ohren wie die Wächter der Tang-Gräber haben, sondern wie diese auch ein Horn auf dem Scheitel tragen (Abb. 124). Dieses Horn scheint allerdings die Vermutung zu bestätigen, daß die Teufel, die in der »Ars moriendi« dem Sterbenden das letzte Stündlein schwer machen, Ausgeburten einer dem christlichen Abendland eigentlich ganz fernliegenden Hölle sind.

Angeichts dieser Übereinstimmungen fernöstlicher mit westlichen

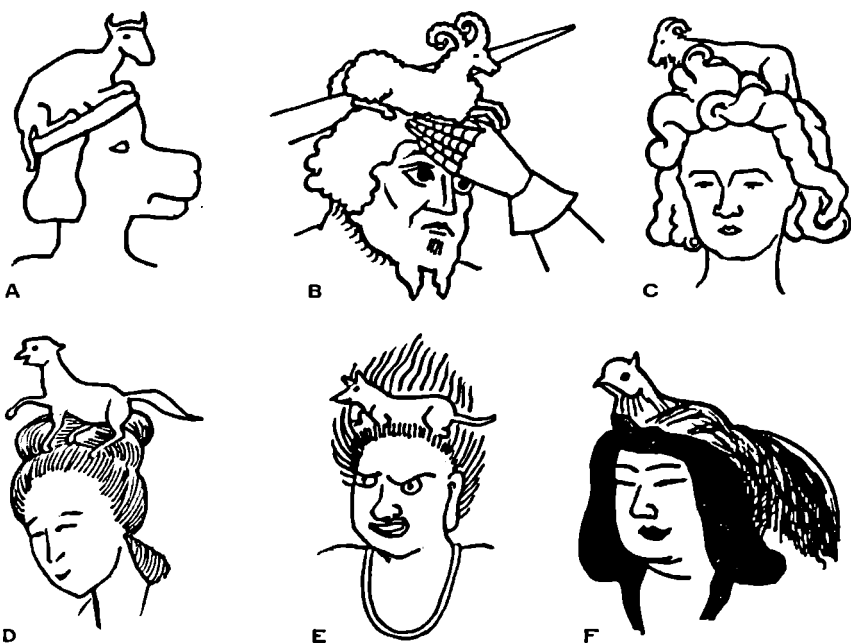


124. Dämonen mit Einhorn und langen Ohren. A. Nach dem »Calendrier des Bergers«, 1491. B. Tang-Statuette. C. Nach der Ars Moriendi, um 1455.

Dämonen bis in einzelne Formen mag es gerechtfertigt sein, auch für das auf den ersten Blick weniger überraschende Erscheinen der hunds-köpfigen Dämonen im Okzident eine orientalische Anregung anzunehmen. Seitdem Ktesias über Indien geschrieben hatte (nach 398 v. Chr.), wußte man im Westen, daß irgendwo im Orient hunds-köpfige Völker, Kynokephalen, wohnten.⁷⁰ Im frühen Mittelalter wurde deren Heimat zwar gelegentlich anderswo angenommen⁷¹, aber seit dem 13. Jahrhundert versetzten die Gelehrten diese wieder einstimmig nach Osten⁷², wobei sie sich zunächst von der klassischen Überlieferung, die ja von Indien sprach⁷³, leiten ließen, sich aber später auch durch tatarische und chinesische Legenden bestätigt sahen. Von einem Hunde-Reiche spricht schon eine Geschichte der Tschu, und die »Annalen der fünf Dynastien«⁷⁴ (907–960 n. Chr.) liefern eine ausführliche Beschreibung dieses Reichs der Ku und seiner kynokephalen Bewohner, die sich untereinander bellend verständigen. Doch spielen überhaupt in der Mythologie der fernöstlichen Völker die Hunde eine wichtige Rolle. Die Kirgisen ebenso wie die Javaner und die Ainus nahmen Hunde als ihre Ahnen in Anspruch, während die Mongolen behaupteten, von Wölfen abzustammen und sich deshalb Burte-Tschine, Wolfssöhne, nannten.

Vornehmlich auf solche Nachrichten aus dem Osten Asiens beriefen sich nun im späten Mittelalter Reisende und Gelehrte, wenn sie die Existenz hundsköpfiger Völker behaupteten. Johann de Plano Carpini, ein Franziskaner, der 1246 zu den Tataren reiste, hörte diese erzählen, daß ein Volk, dessen Weiber zwar menschlich, dessen Männer aber unerhört kriegstüchtige Hunde seien, ihren Eroberungen im Norden der Welt ein Ende gesetzt hätten. Marco Polo berichtete, daß die Bewohner der Insel Angaman (der Andamanen moderner Landkarten) grausame Menschenfresser seien, die anständigen Menschen aber auch insofern nicht glichen, als sie Hundsköpfe auf den Schultern trügen. Odorico de Pordenone und der fragwürdige Ritter Mandeville wußten von einer hundsköpfigen Bevölkerung der Nicobaren, die aber nach dem Zeugnis des letzteren nicht so böseartig war, wie sie aussah: »Und alle Männer und Frauen dieser Insel haben Hundsköpfe und heißen Kynokephalen. Und sie sind durchaus vernünftig und von gutem Verstand, nur daß sie einen Ochsen als ihren Gott anbeten«, sagt er.⁷⁵ Bildliche Darstellungen dieser Kynokephalen in Handschriften und frühen Drucken der Bücher Odoricos und des Ritters Mandeville zeigen diese denn auch, »zum Zeichen, daß dieses Tier ihr Gott ist«, mit kleinen goldenen oder silbernen Ochsenstandbildern auf ihren Hundsköpfen.⁷⁶ Wir finden einen solchen Vierbeiner als Kopfbedeckung aber auch bei einer der dämonischen Hofdamen der Kwei-Tze Mu sowie bei verschiedenen Personifikationen von Sternen in der Tripitaka⁷⁷, der buddhistischen Enzyklopädie. Abendländische astronomische Personifikationen wurden ähnlich ausgestattet.⁷⁸ Der Planet Mars in der »Kosmographie« des John Foxton⁷⁹ (1408) trägt ein Simulacrum des Steinbocks des Tierkreises auf dem Haupt (Abb. 125).

Außer hundsköpfigen Völkern kannte man im fernen Osten aber auch Hunds-Dämonen, und diese scheinen in Begleitung der Kynokephalen nach Europa gelangt zu sein. Bei Li Lung-Mien gibt es deren verschiedene, einige von ganz menschlicher Gestalt, einige mit Vogelkrallen, andere mit den Pfoten oder Hufen vierfüßiger Tiere ausgestattet. Auf einem Gemälde des 13. Jahrhunderts⁸⁰ ist der Donnergott Lei



125. Tiere als Kopfbedeckungen. A. Hundskopf nach einer Miniatur in einer Handschrift der Reisen des John von Mandeville, 1481. B. Der Planet Mars nach einer Miniatur in einer Handschrift der Kosmographie des John Foxton, 1408. C. Vertreter eines Tierkreiszeichens nach einer Miniatur in den *Très Riches Heures du duc de Berry*, 1410–1416. D. Dämon nach einer Zeichnung von Li Lung-mien, 1081 n. Chr., Paris, Musée Guimet. E. und F. Personifikationen zweier Sterne in der *Tripitaka-Enzyklopädie*.

Kong als Hunds-Dämon dargestellt. Im Abendland zeigen sich solche Dämonen auf einer um die Mitte des 14. Jahrhunderts gemalten Illustration in Joinvilles Geschichte des heiligen Ludwig⁸¹ und auf den Tapisserien von Angers, die um 1378 gewebt wurden (Abb. 107). Unzählige Dämonen dieser Art gibt es in den »Miracles de Notre-Dame« des Gautier de Coincy (nach 1456)⁸², in der »Ars moriendi« (um 1455) und in der Höllendarstellung des »Calendrier des Bergers« (1491), wo wir schon Gelegenheit hatten, andere Teufel aus Kathay zu identifizieren: Teufel mit weiblichen Brüsten, großen Ohren, einem Horn auf

dem Scheitel. Begierig, mit hängender Zunge, schnüffeln sie jedem Gestank nach, spüren überall den Unrat und die Sünde auf.

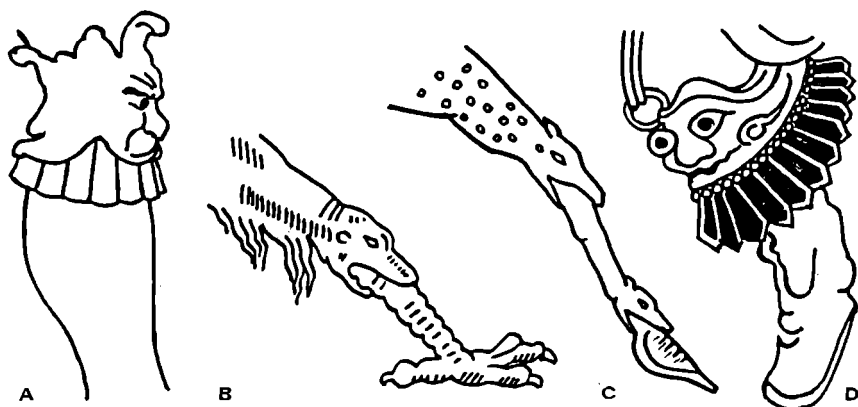
Die Einwanderer aus dem fernen Osten kamen nicht einzeln, sondern in hellen Haufen. Selbst Dämonen mit Gesichtern auf Brust und Bauch, wie man deren im Abendland bisher nur aus der griechisch-römischen Überlieferung gekannt hatte, kamen jetzt aus dem näher als die ferne Vergangenheit gelegenen fernen Osten. Von Völkerschaften wie den Akephaloi (Kopflosen) Herodots oder den Blemmyern des Plinius und Pomponius Mela wußten auch chinesische Bücher.⁸³ Was Marco Polo jedoch von solchen Völkerschaften berichtete, hatte er nicht in alten Büchern gelesen, sondern aus dem Munde fernöstlicher Zeitgenossen vernommen – und der Ritter Mandeville, der vielleicht seine Bibliothek nie verlassen hat, gab das wenigstens vor: Am Rande der bewohnten Welt – in den eisigen Einöden des Nordens, auf den heißen Inseln im Südmeer, lebten, den wahrhaftigen wie den fabulierenden Reisebeschreibern des späten Mittelalters zufolge, solche Völker noch gegenwärtig. Ließ man sich aber die mißgebildeten Völker des fernen Ostens gefallen, war man auf ähnlich mißgebildete Teufel allemal vorbereitet. Und daß es im fernen Osten solche Teufel gab, ist leicht an den Denkmälern nachzuweisen. Ein stethokephaler (oder brustgesichtiger) Krieger kämpft auf einem Relief des 2. Jahrhunderts der christlichen Ära zu Amarâvatî mit Mâra.⁸⁴ Auf einer mutmaßlich im 10. Jahrhundert gemalten Tempelfahne aus Tun-Huang⁸⁵ erscheint dieser Krieger in der gleichen Szene. Schließlich trägt auch der Herr der Hölle, der Yama Tang, einen schweren Panzer mit einem Kopf auf dem Bauch.⁸⁶ Während im Abendland diese Ungeheuer nach dem Ende der Antike, lange Zeit fast vergessen, nur kümmerlich ihr Leben fristeten, um erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts, nachdem sie in den Dienst des Teufels getreten, eine neue Blütezeit zu erleben, hatten sie sich im fernsten Osten von Anfang an frei entfalten können und schon früh zu ihrer teuflischen Bestimmung gefunden.

Die Rüstungen hatten Gesichter nicht nur auf dem Bauch, sondern auch auf den Knien, den Ellbogen und den Schultern. Alle Gelenke

wurden durch Raubtierkiefer verteidigt, oft so, daß es schien, als spien Drachen die Glieder der Krieger aus. Solche Panzer trugen die Yamas, die Lokapâlas des 8. und 9. Jahrhunderts; ein Büttel der Kwei-Tze Mu⁸⁷ ist ebenfalls so gerüstet, und noch die modernen Türgötter suchen Schutz in solchen mit zusätzlichen Köpfen und Mäulern bewehrten Kampfanzügen.⁸⁸

Freilich hatte im Westen der Alten Welt schon die griechisch-römische Antike diese Attribute zu schätzen gewußt. Seit dem 6.–5. vorchristlichen Jahrhundert schützten Gorgonengesichter die Knie griechischer Streiter, und die Standbilder des Gottes Bes sieht man mit Löwenköpfen als Knieschützer versehen.⁸⁹ Da die buddhistische Kunst wesentlich durch hellenistische Anregungen bestimmt wurde, ist nicht auszuschließen, daß der Osten auch diese schützenden Schreckgesichter zunächst aus dem Westen übernahm. Da diese aber im Westen jahrhundertlang keine Rolle hatten spielen können, während sie in Zentralasien und China wichtige Requisiten eines kriegerischen Diesseits und eines höllischen Jenseits geworden waren, drangen sie nach dem 13. Jahrhundert als Elemente asiatischer Kultur in Europa ein.

Mag man auch in den gastrokephalen oder bauchgesichtigen Dämonen, die damals aus dem fernen Osten das Abendland heimsuchten, rückkehrende Auswanderer sehen, so waren die sie begleitenden Teufel, deren Gelenke sämtlich hinter scheußlichen Fratzen sich verbargen⁹⁰, jedenfalls schon geborene Asiaten; sie pflanzten, dort angekommen, asiatisches Wesen in Europa fort. Auf manchem gotischen Teufel sitzen diese Fratzen wie auf dem Schulterblech oder der Kniescheibe einer Tang-Rüstung. Der Teufel bei Stephan Lochners Kölner »Jüngstem Gericht«⁹¹ ist mit derartigen Fratzen am ganzen Leibe gepanzert. Jakob Ruofs Kostümentwurf für das Nürnberger Weihnachtsspiel 1539 (Abb. 126A) verrät die fernöstliche Anregung der das Knie eines Spielers bedeckenden Maske⁹² durch die Fransen, die, wie aus Hälsen, aus den Oberschenkeln wachsen.⁹³ So ist der Oberschenkel eines Teufels des »Calendrier des Bergers« wie ein Wolf mit aufgerissenem Rachen gebildet – aus dem dann Fuß und Unterschenkel hervorragen,



126. Knie mit Gesichtern. A. Kostüm für das Nürnberger Weihnachtsspiel, 1539, von Jakob Ruof. B. Im »Calendrier des Bergers«, 1491. C. Indisches Fabelwesen. D. Tracht eines der Teufel nach der Zeichnung von Li Lung-mien, 1181 n. Chr., Paris, Musée Guimet.

gleich dem Bein eines von dem Wolf verschlungenen Vogels (Abb. 126B). Die Darstellung entspricht genau gewissen indischen Darstellungen einander verschlingender Tiere, die man als Illustrationen des Prinzips der Seelenwanderung gedeutet hat⁹⁴ (Abb. 126C). Auch in diesem Fall ist an der Herkunft des Bildes nicht zu zweifeln. Zu untersuchen ist nur, wie und auf welchen Wegen es hat ins Abendland gelangen können.

3. DER FERNE OSTEN UND DER WESTEN DER ALTEN WELT. Mongolische Eroberungen. Gesandte und Kundschafter. Das franziskanische Jahrhundert in China. Tartarica. Handel: Stoffe, Porzellan. Moden: das Hennin mit Hörnern und das zuckerhutförmige Hennin. Chinesen und Mongolen in abendländischer Darstellung.

Die von Berenson⁹⁵ aufgeworfene Frage nach möglichen Einflüssen der fernöstlichen auf die mittelalterliche abendländische Kunst ist zunächst vor allem in Hinsicht auf Italien gestellt worden.⁹⁶ In bezug auf das abendländische Mittelalter im allgemeinen hat nach einer Reihe verglei-

chender Untersuchungen verschiedener Autoren⁹⁷ Sterling⁹⁸ überzeugend fernöstliche Vorbilder bei der abendländischen phantastischen Landschaft nachgewiesen; und weitere Untersuchungen auf den verschiedensten Spezialgebieten haben seitdem das Ergebnis seiner Forschungen bestätigt. Zum besseren Verständnis der durch diese Untersuchungen erwiesenen erstaunlichen Erweiterung der Ost-West-Beziehungen während des 13. Jahrhunderts sei hier knapp der historische Rahmen angedeutet, innerhalb dessen sie stattfand.⁹⁹

Dschingiz Khan, seit 1206 unbestrittener Führer der Mongolen, führte sein Volk zur Eroberung der Welt, fiel 1214 in China ein, eroberte ein Jahr später Peking, wandte sich nach Westen, verwüstete Persien, bedrohte Bagdad. Seine Erben setzten diesen Siegeslauf fort, im Westen bis an die deutschen Grenzen. 1237 waren der Kaukasus und das südliche Wolgabecken von Mongolen besetzt, die Horden drangen nach Rußland vor, brandschatzten Rostow, Wladimir und, 1240, Kiew, um dann weiter nach Polen zu ziehen. Dort nahmen sie Krakau und schlugen bei Liegnitz, am 9. April 1241, die vereinigten Heere der Polen, Tschechen und Deutschen. Zu gleicher Zeit fielen drei mongolische Heere in Ungarn ein, vernichteten das ungarische Heer um Sajó, brannten Pest nieder und bedrohten Wien. Schrecken verbreitete sich in Europa, die mächtigsten Fürsten der Christenheit, König Ludwig der Heilige von Frankreich, Kaiser Friedrich II., ermahnten einander zur Einigkeit angesichts des drohenden Unheils; und zur Einigkeit ermahnte die christlichen Könige 1245 das ökumenische Konzil von Lyon, das, von Bischof Peter von Rußland über die Tataren unterrichtet, desgleichen gemeinsame Rüstungsanstrengungen zur Abwehr der unheimlichen Scharen empfahl. Andererseits aber beschloß es, diesen Missionare zu senden.

Das christliche Abendland wurde nicht den Mongolen untertan. Doch sollten diese bald im ehemaligen Reich der Sung wie im ehemaligen Reich des Kalifen von einem Ende Asiens bis zum anderen herrschen. 1258 eroberte Hülägü Bagdad, bedrohte Ägypten und unterwarf, nachdem er in Syrien einige Niederlagen erlitten, Persien.

Die von Hülägü begründete Dynastie der Ilkhane beherrschte bis 1336 ein Reich, das sich von Mesopotamien über Persien bis nach Turkestan erstreckte. Kubilai drängte in China die Sung immer weiter nach Süden zurück, bis er 1279 als Gründer einer neuen, der Yüan-Dynastie, im ganzen Lande herrschte. Als Großkhan und Himmelssohn in einer Person, Herr der Mongolei und des Reichs der Mitte, war er der mächtigste Herrscher seiner Zeit. Die Yüan-Dynastie blieb bis 1368 an der Macht. So einigten innerhalb weniger Jahrzehnte die Mongolen Asien von den Küsten des Gelben Meeres bis an die Grenzen Europas. Im Rücken der islamischen Welt war wie über Nacht eine Macht erwachsen, die alle bisherigen Ost-West-Beziehungen von Grund auf veränderte. Plötzlich stand mit ihr der ferne Osten an der Schwelle des christlichen Abendlands.

Schon beim Eintreffen der ersten Nachrichten vom Vordringen fremder Völker gegen die östlichen Grenzen der sarazenischen Reiche hatte man im Abendland große Hoffnungen in die sich ankündigenden Veränderungen der Machtverhältnisse im Morgenland gesetzt – und kaum schien die Gefahr, daß die Mongolen ihre Herrschaft auch auf die abendländische Christenheit ausdehnen könnten, fürs erste gebannt, versprach man sich aufs neue Vorteile vom guten Einvernehmen mit der neu erstandenen Weltmacht. Überraschenderweise zeigten sich sogar die morgenländischen Christen, die bei der Eroberung ihrer Heimat durch die Mongolen diese von ihrer schlimmsten Seite kennengelernt hatten, in der Folge recht geneigt, deren Herrschaft der sarazenischen Tyrannei vorzuziehen. Dank des gnädigen Gehörs, das 1241 der Nestorianer Simeon und 1254–1255 König Hethum I. von Kleinarmenien beim Großkhan fanden, erfreuten sich die Christen der Gunst ihrer neuen Herren: »Diese Tataren waren nicht nur keine Feinde des Kreuzes und der Kirchen, sondern erwiesen ihnen vielmehr große Verehrung und beschenkten sie reich, da sie nicht von Feindschaft gegen dieselben beseelt waren«, schrieb noch im 13. Jahrhundert der armenische Geschichtsschreiber Kirakos.¹⁰⁰ Armenische und georgische Christen nahmen Kriegsdienst bei den Mongolen. Der Ilkhan

Gazan rückte im Jahre 1300 bis an die ägyptische Grenze vor, mußte jedoch abermals den Verteidigern weichen. So versprachen sich auch die Mongolen Vorteile von einem Bündnis mit den Christen und traten wegen eines solchen gegen die in Ägypten herrschenden Mameluken schon früh mit verschiedenen christlichen Fürsten in Verhandlungen. Bereits König Ludwig dem Heiligen hatten mongolische Gesandte 1248 in Zypern ein solches Bündnis vorgeschlagen, und bei Jakob I. von Aragonien in Valencia war deshalb ebenfalls angefragt worden. Später entsandte der Ilkhan Argun den Nestorianer Rabban Sauma in der gleichen Angelegenheit nach Europa, wo diesen 1287–1288 Eduard I., Philipp der Schöne und Papst Nikolaus IV. empfingen. 1289 besuchte der Genueser Bus-Carel mit Briefen des Ilkhan die Höfe von Rom, London und Paris.¹⁰¹ 1303 legten Gesandte Gazans Papst Benedikt XI. in Rom einen Plan zur Eroberung Jerusalems vor, der mongolische Unterstützung vorsah.¹⁰² Zwei Jahre später regte ein Gesandter des Ilkhans Öldschätü (der soeben seinem Bruder Gazan auf den Thron gefolgt war) bei Papst Clemens V. und bei den Königen von Frankreich und England Rüstungen zu einem neuen Kreuzzug an. Als 1307 der Prior des Prämonstratenserklosters von Poitiers, Hethum, ein Neffe des gleichnamigen Königs von Kleinarmenien, der die erste christlich-mongolische Verständigung angebahnt hatte, sein »Livre de la Flore des estoires de la terre d'Orient«, seine Blütenlese morgenländischer Geschichten, diktierte, vergaß er nicht, auf diese Anregung zurückzukommen: Es sei allerdings an der Zeit, schrieb er, da »mit der Hilfe der Tataren das Heilige Land zurückgewonnen, das Königreich Ägypten aber leicht und ohne Gefahr erobert werden könnte«.¹⁰³

Während dieser Periode der Verhandlungen mit den Eroberern aus dem Inneren Asiens begannen die Europäer eine Welt zu entdecken, die sie bisher nur aus Fabeln und Märchen gekannt hatten. Papst Innozenz IV. entsandte die ersten Kundschafter dorthin; 1245 Johann von Plano Carpini; 1246 Nicolas Ascelin und im folgenden Jahr Simon von Saint-Quentin, Andreas von Longjumeau, Guy und Johann von Carcassonne. 1253 folgte der Franziskaner Wilhelm von Rubruck diesen

ersten abendländischen Gesandten zu den Mongolen, im Auftrage diesmal nicht des Papstes, sondern König Ludwigs des Heiligen von Frankreich.¹⁰⁴ Dem Bericht, den Wilhelm nach der Rückkehr über seine Erfahrungen verfaßte, ist jedoch zu entnehmen, daß längst auch ohne offiziellen Auftrag (als Kriegsgefangene nämlich) viele Abendländer den Weg in die innerasiatischen Lagerstädte der Mongolen gefunden hatte: In Möngkäs Ordo hatte Wilhelm eine Lothringerin namens Paquette getroffen und einen Pariser Goldschmied, Guillaume Boucher, der dort sehr erfolgreich seine Kunst praktizierte.

In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nahm der so angebahnte Verkehr zwischen Europa und dem fernen Asien ständig zu. Ricoldo de Montecroce, der um 1300 in Bagdad Material zu einer Widerlegung des Korans sammelte, die später noch Luther für das beste verfügbare derartige Werk hielt und deshalb ins Deutsche übersetzte, machte auf dem Wege dorthin in der Türkei und in Armenien die Bekanntschaft der nomadisierenden Mongolen.¹⁰⁵ Schon früher waren im Gefolge einer Gesandtschaft Hülägü-Khans Nicolò und Maffeo Polo nach China gereist. Als sie 1271 abermals dorthin aufbrachen, nahmen sie den jungen Marco mit. 1276 – ein Jahr nach der Ankunft der Polos am Hof des Großen Khans in Khanbaliq (nämlich Peking) – wurde im Abendland erzählt, daß Kubilai sich zum Christentum bekehrt habe, Papst Nikolaus III. (1277–1280) beeilte sich, dem großen Herrn diesbezüglich zu schreiben und entsandte Missionare zu seiner Unterrichtung. In der gleichen Absicht schickte 1289 Papst Nikolaus IV. den Franziskaner Johann von Montecorvino in den fernen Osten. Johann von Montecorvino konnte wegen des damals die Wege in Zentralasien unsicher machenden Krieges zwischen Kubilai und Kaidu (der Kubilai das Reich streitig machte) nicht direkt nach Khanbaliq reisen, sondern nahm einen Umweg über Indien, wo er sich so lange aufhielt, daß er die Hauptstadt des Großen Khan erst nach dessen Tod erreichte.

Obgleich damit die Hoffnungen, die man auf die Bekehrung dieses großen Herrschers gesetzt hatte, hinfällig wurden, blieb die Mission der lateinischen Christenheit im fernen Osten nicht ohne Erfolg. Man hat

das 14. Jahrhundert der christlichen Mission in China als ein franziskanisches bezeichnet¹⁰⁶, denn die Mehrzahl der Missionare, die während dieses Jahrhunderts in Ostasien wirkten, gehörten wie Johann von Montecorvino dem Orden des heiligen Franziskus an.

Johann von Montecorvino ließ mehrere Kirchen erbauen – 1299, 1305 und 1318 –, deren Ausschmückung chinesischen Malern anvertraut wurde.¹⁰⁷ 1307 wurde er zum Erzbischof von Peking ernannt. 1313 langten aus Rom drei Bischöfe dort an – Andreas von Perugia, Gerardus und Peregrinus –, die ihn mit großer Pracht weihten. Andere Minderbrüder folgten ihnen.¹⁰⁸ Auch in Saitun, der großen südchinesischen Hafenstadt dieser Zeit (in der Provinz Fu-kien oder Fujian), wurde ein Bistum errichtet, dessen erster Bischof Gerardus wurde, dem Peregrinus und Andreas von Perugia im Amt folgten. Eine weitere franziskanische Mission ließ sich im Ili-Gebiet Mittelasiens nieder, Richard von Burgund wurde der erste Bischof von Ilibaliq. Nach dem Tode Johanns von Montecorvino 1333 trat dessen Nachfolge in Khanbaliq der Bischof Nikolaus an, ein ehemaliger Professor der Theologie an der Universität von Paris; auch der dritte Erzbischof von Peking, der 1370 von Urban V. ernannte Wilhelm von Prato, hatte einst dieser Universität angehört.

So vervielfachten und vertieften sich die Beziehungen des christlichen Europa zu der fremden Welt Ostasiens im Laufe des 13. und des 14. Jahrhunderts. In den Berichten der Gesandten und Missionare lernte man jetzt im Abendland Länder und Völker kennen, die der klassischen Antike nur gerüchteweise bekanntgewesen waren.

Eine »Geschichte der Mongolen« verfaßte nach seiner Heimkehr bereits Johann von Plano Carpini. Wilhelm von Rubruck verfaßte für König Ludwig einen umfassenden Bericht über seine Beobachtungen.¹⁰⁹ Später – 1298 – folgte Marco Polos Buch¹¹⁰, dann – um 1300 – das Itinerar Ricoldos de Montecroce und – um 1330 – die Reisebeschreibung Odorico de Pordenones.¹¹¹ Als um 1360 der Pseudo-Ritter Mandeville seine angeblichen Reisen beschrieb¹¹², lag über die Welt, die er bereist haben wollte, schon eine reiche Literatur vor, aus der er

schöpfen konnte. Diese Literatur erfreute sich beim abendländischen Publikum großer Beliebtheit. Vinzenz von Beauvais nahm die »Geschichte der Mongolen« des Johann von Plano Carpini in seine 1253 vollendete historische Enzyklopädie, den »Speculum historiale«, auf. Mathaeus Parisiensis, Guillaume de Nangis, Joinville und andere Chronisten sorgten, indem sie die Berichte aus dem fernen Osten zurückgekehrter Reisender ihren Werken einverleibten, gleichfalls für deren Verbreitung. Schon wurden andererseits solche Berichte auch gesammelt herausgegeben. Jean Le Long d'Ypres übersetzte im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts die Berichte Odoricos, Marco Polos, Ricoldo de Montecroces, einen Bericht des Erzbischofs von Sultanyeh, bearbeitete auch das seiner Mundart fremde Französisch der ihm vorliegenden Handschriften von Hethums »Estoires« und des Ritters Mandeville »Voyages« und gab diese Sammlung als »Livre des Merveilles«, Buch der Wunder, heraus. Eine Handschrift dieses Werks, reich geschmückt mit 265 großen Miniaturen (die meisten von diesen werden Jacques Coene zugeschrieben), erhielt 1413 der Herzog von Berry als Geschenk von seinem Neffen Johann dem Furchtlosen, Herzog von Burgund.¹¹³

Wie nachhaltig diese Literatur die Phantasie der Abendländer bezauberte, mag man daraus ersehen, daß noch Columbus seine Reisen nach den Angaben Marco Polos – und des Ritters Mandeville plante: Das Exemplar der mutmaßlich 1485 in Antwerpen gedruckten lateinischen Bearbeitung, in dem der Entdecker der Neuen Welt das Buch Marco Polos las, ist mit Anmerkungen von seiner Hand erhalten – am Rande von Marco Polos Bericht über »canziga provincia« hat er angemerkt: »Ubi est aurum in copia maxima, aromata multa, elefantess«, daß es dort Gold in größten Mengen, viele Gewürze, Elefanten gibt. Andererseits berichtet Andrés Bernáldez in seinen »Memorias del Reinado de los Reyes Católicos«, Columbus habe sich entschlossen, den reichen Osten im Westen zu suchen, weil seine Lektüre ihn davon überzeugt habe, daß die Erde nicht nur rund, sondern, über Land und Meer, auch rundherum befahrbar sei – »todo andable en derredor por tierra e agua, segund cuenta Juan de Mandavila« – wie Johann von Mandeville erzähle.¹¹⁴

So veränderten die erobernden Mongolen im 13. Jahrhundert die geographischen Perspektiven der Abendländer gründlich. Die Reisenden berichteten nicht nur Erstaunliches von den Schätzen und Wundern der Länder, die sie gesehen, und von den Sitten und Gebräuchen der dort beheimateten Menschen – sie machten auch präzise Angaben über die Wege, auf denen sie dorthin gelangt waren. Wilhelm von Rubruck und die Polos – bei ihrer ersten Reise – waren über Südrußland nach Innerasien gelangt. Als die Polos zum zweiten Mal nach China reisten, gingen sie über Persien und Hochasien dorthin. Odorico de Pordenone ging von Trapezunt über Armenien ebenfalls nach Persien, fuhr dann durch den Persischen Golf zur See nach Indien, ehe er endlich in China anlangte. Marco Polo bietet in seinem Buch eine vollständige Wirtschaftsgeographie des Reichs der Mitte: Khanbaliq produziert Seide für Kathay, den ganzen Norden Chinas; Sindufu (in der Provinz Sezuan oder Sichuan) für den Export nach Zentralasien; Saitun (in Fu-kien oder Fujian) ist der große Umschlagplatz des Indienhandels: »Für jedes mit Pfeffer beladene Schiff, das von Indien nach Alexandrien fährt, fahren hundert nach Saitun«, versichert Marco Polo. Der wichtigste Markt für Perlen, Zucker, Gewürze und Edelsteine ist Sugin. Kinsai (Hangzhou) ist das Venedig des Gelben Meeres: »Die ganze Stadt ist ins Wasser gebaut und von Wasser umgeben«, liest man, »die Handwerksmeister leben dort so prächtig und vornehm, daß man sie für Könige halten möchte.« Marco Polos »Wunderbuch« war zugleich ein praktischer Ratgeber für Kaufleute. Es wies den europäischen Fernhandel auf neue Märkte hin, als dieser nach dem Verlust seiner von Ägypten aus bedrohten syrischen Stützpunkte auf solche dringend angewiesen war. Tatsächlich kam der direkte Handel mit dem fernen Osten schnell in Gang.¹¹⁵

Das mongolische Reich und China lieferten dem Abendland Gewürze und Sklaven, vor allem aber Seide und Stoffe. Rubruck brachte etliche Stücke »nassite« von der Reise mit, die er von Möngkă-Khan persönlich als Geschenk erhalten hatte, sein Dragoman verkaufte sie auf Zypern. Marco Polo beschrieb den Ort, wo dieser feine Goldstoff

hergestellt wurde – südöstlich von Karakorum in der Nähe der chinesischen Mauer war er gelegen. Francesco Balducci Pegolotti, Agent des Handelshauses Bardi, der auch als Diplomat viel unterwegs war – 1315 in den Niederlanden, 1317 in England, 1325 auf Zypern, berichtet um 1335 in seiner »Pratica della Mercatura«, einem Handbuch für Kaufleute, wo auch Reiserouten angegeben sind, daß inzwischen europäische Kaufleute diese »massici« ebenso wie den »camocato« (»camucca« nennt Marco Polo dieses Silbergewebe) bereits direkt aus Kathay bezogen. Ein anderer chinesischer Stoff, das »canzo«, kam schon während des 13. Jahrhunderts in Frankreich auf den Markt.¹¹⁶ Solche Importwaren waren bald in Europa keine Seltenheiten mehr. Domschätze, die nicht, wie diejenigen von Sens, Köln oder Aachen, schon früher ostasiatische kostbare Stoffe enthielten, konnten diesen Mangel nach 1300 leicht beheben, wie das in Danzig, Perugia und Regensburg geschah.¹¹⁷ Die Inventare Karls V. von Frankreich¹¹⁸ nennen zahlreiche »camoca« und »tartarici panni«, gestreifte oder mit eingewebten Tierfiguren geschmückte Stoffe, über deren Herkunftsart bei den Gelehrten zwar keine Einigkeit besteht, die aber jedenfalls auch in China getragen wurden. Im Abendland fanden sie Verwendung als Altardecken, zur Herstellung von Bischofsmitren, Kirchenfahnen und Gewändern. Auch schlug man fürstliche Gemächer mit solch prächtigen Stoffen aus, so daß sie den »Zelten aus Goldstoff« glichen, in denen (wie der Ritter Mandeville berichtet) der Große Khan an hohen Festtagen außerhalb der Stadt die Mächtigen seines Reichs bewirtete. Nach Dantes Schilderung übertraf nur das Schillern des Drachenleibs von »des Truges Greuelbild« im 3. Kreis der Hölle den Glanz dieser Stoffe:¹¹⁹

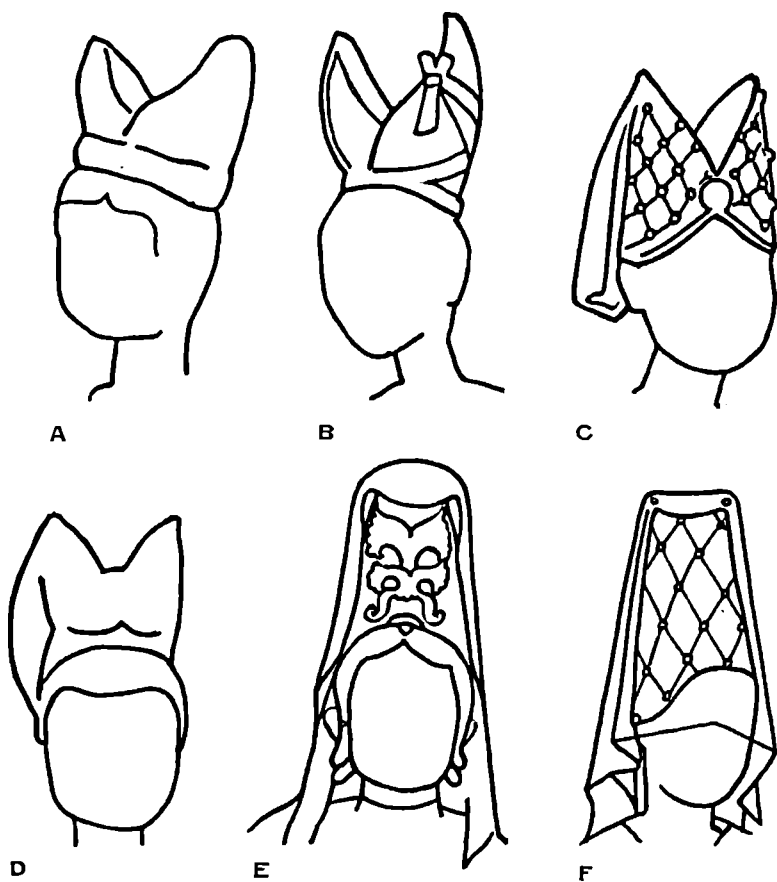
Doch dann fing die Gestalt des Drachen an,
Mit zweien Tatzen, die bedeckt mit Haaren,
Und Rücken, Brust und Seiten, die bemalt
mit Knoten und mit kleinen Schnörkeln waren;
Vielfarbig, wie kein Werk Arachnes strahlt,
wie, was auch Türk' und Tatar je gewoben,
so bunt doch nichts an Grund und Muster prahlt.

Die Leiche des 1304 verstorbenen Papstes Benedikt XI.¹²⁰ wurde in einen chinesischen Stoff der Yüan-Zeit gehüllt (in ein zur Zeit der Herrschaft des nur zehn Jahre vor dem Tode Benedikts XI. verstorbenen Kubilai-Khan, des Begründers der Yüan-Dynastie, gefertigtes Gewebe also). Und Marco Polo berichtet, daß sein Vater und Onkel von ihrer ersten Reise als Geschenk des Großen Khan dem Papst eines der wunderbaren feuerfesten Salamander-Tücher mitgebracht hatten, in welches dann der Papst das heilige Schweiß­tuch unseres Herrn Jesus Christus habe einschlagen lassen.¹²¹

Otto von Falke stellt fest¹²², daß von 1300 bis ins 16. Jahrhundert der Stil der abendländischen Seidenweberei durch eine Mischung gotischer mit chinesischen Formen charakterisiert ist.

Ähnlich beliebt wie die chinesischen Stoffe war die chinesische Keramik. Porzellan besaßen, als Verzeichnisse ihrer Schätze angelegt wurden, sowohl 1360 der Herzog von Anjou als auch 1372 die Königin Johanna von Évreux. 1447 erhielt Karl VI. von Frankreich als Geschenk des »soudan de Babilone«, nämlich des Herrschers von Bagdad, einige Stücke chinesisches Porzellan – »pourcelanes de Sinant«.¹²³ Eine um 1400 entstandene französische Zeichnung zeigt ein silbernes Gefäß, das mit einem unverkennbar chinesischen Muster geschmückt ist, und von Dürer¹²⁴ gibt es eine Zeichnung mit der Darstellung einer Sung- oder Ming-Vase, deren Henkel als zwei Drachen gebildet sind und über die sich mit ausgebreiteten Flügeln eine Fledermaus erhebt (Abb. 128).

Angesichts dieser Vorliebe für chinesische Kunstgegenstände überrascht es nicht, daß sogar gewisse chinesische Kleidermoden im Abendland in Mode kamen. De Mély und Bratianu¹²⁵ haben die quadratischen und die gehörnten Hennins, die nach 1360 an den europäischen Höfen getragen wurden, mit den der »hu«-Mode entsprechenden Kopfbedeckungen der Figuren aus der Wei- und der Tang-Periode¹²⁶ verglichen. Die Ähnlichkeit dieser Moden ist frappierend (Abb. 127). Diese, wie Jovenel des Ursins sagte, »cornes merveilleusement hautes et larges« – wunderbar hohen und langen Hörner – erregten den Zorn der Geistlichkeit, die dieselben als teuflisch qualifizierte: Ein zehntägiger Ablaß



127. Gotischer und chinesischer Kopfputz. A. und D. Statuetten der Tang-Zeit. B. Auf einer Miniatur von Alexander Bening († 1519). C. Kopfreliquiar, Nürnberg, um 1400. E. Bodhisattva, 12. Jh. n. Chr. F. Auf einem Kupferstich des Meisters E. S., Ende des 15. Jh.



128. Chinesische Vase.
Zeichnung von Albrecht
Dürer, 1515, London,
British Museum.

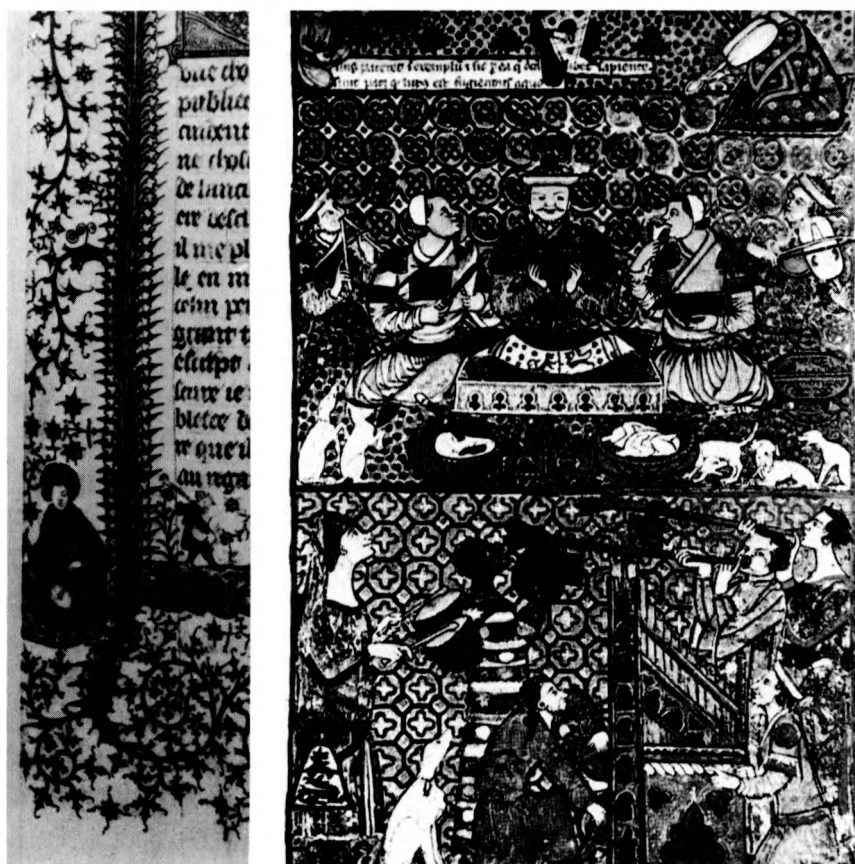
wurde allen verheißen, die sich tätig bemühten, durch Spottrufe den Frauen den Geschmack an diesem teuflischen Putz zu verleiden. Aber denen gefiel das gehörnte Hennin nur um so besser. Die Künstler statteten häufig geflügelte Sirenen¹²⁷ und manchmal sogar Kopfreliquiare¹²⁸ mit diesem teuflischen Kopfputz aus. Noch am Hofe Elisabeths von Bayern wurde er getragen. Ja, noch 1525 sah man ihn bei der Herzogin von Lancaster. Das zuckerhutförmige Hennin, das jenes gehörnte im Laufe des 15. Jahrhunderts in der Gunst der meisten Damen ablöste, war gleichfalls fernöstlichen Kopfbedeckungen nachgebildet. Derartige mit einem Schleier umwundene Tüten bekrönten häufig Statuetten des Buddha.¹²⁹ Einem chinesischen Text zufolge trugen die Damen im Reich der Mitte im 6. Jahrhundert der christlichen Ära spitze Mützen von mitunter über acht Fuß Höhe auf den Köpfen.¹³⁰ Ein Bodhisattva der Kin-Zeit¹³¹, die ins 12. Jahrhundert der christlichen Ära fiel, trägt bereits eine derartige hohe Mütze, ganz wie später die abendländischen Damen, mit einem nach hinten wehenden Schleier umwunden. Zweifellos waren auch die hohen Kronen der Tatarenfrauen, die Bruder Ricoldos Staunen erregten – »Die Frauen der Tataren stehen in höchstem Ansehen bei ihnen und tragen höhere Kronen als alle anderen Weiber«, berichtet er¹³² – von dieser Mode inspiriert. Wilhelm von Rubruck¹³³ und Johannes von Plano Carpini¹³⁴ haben den aus Weidenruten und Baumrinde aufgetürmten und mit kostbaren Stoffen verkleideten hohen Kopfputz der mongolischen Frauen – »bocca« nennt ihn Wilhelm von Rubruck – so anschaulich beschrieben, daß man ihn nach ihren Beschreibungen herstellen könnte. Die geschlitzten, langen, auf dem Boden schleppenden Ärmel, die unter Karl VI. in Mode kamen¹³⁵, waren gleichfalls schon der Stolz chinesischer Damen der Tang-Zeit.

Inzwischen kannte man in Europa nicht allein die Trachten des fabelhaften fernsten Orients, sondern besaß auch bereits ein Bild von deren Trägern. Abendländische Maler konterfeiten diese Fremden mit scharfem Blick für das ethnographisch Bezeichnende. Soulier hat auf derartige Darstellungen in der toskanischen Malerei¹³⁶ hingewiesen.



Doch war dieses Interesse an orientalischen Physiognomien im späten Mittelalter überall in Europa vorhanden. Ein bezopfter Chinese steht auf dem Parament von Narbonne (1373–1378) zwischen den Zuschauern bei der Kreuzigung Christi (Abb. 129). Ist es ein Zufall, daß die Darstellung auf weißer Seide wie eine lavierte Tuschzeichnung nur in Grautönen ausgeführt ist¹³⁷? Auch die Darstellung der Kreuzigung in dem 1412 vollendeten Missale von Saint-Magloire¹³⁸ zeigt in der Menge auf dem Kalvarienberg etliche Söhne des Reichs der Mitte, und auf dem einem Schüler Simon Marmions zugeschriebenen, um 1480 gemalten Bild der »Auffindung des heiligen Kreuzes« im Louvre¹³⁹ erblickt man Mongolen mit Schlitzaugen, vorspringenden Backenknochen, hängenden Schnurrbärten und spitzen Hüten. Selbstverständlich bereicherten derartig exotische Erscheinungen auch das Repertoire der Illuministen. So sieht man in das Rankenwerk, das eine Seite einer ehemals im Besitz Johanns von Frankreich, des Herzogs von Berry, befindlichen Handschrift der Dekaden des Titus Livius¹⁴⁰ rahmt, wie Dornröschen eine sitzende Chinesin mit ihrem Fächer eingesponnen; während ein 1468 vollendetes holländisches Stundenbuch¹⁴¹ einem Mann von zentralasiatischem Typus auf einem Blumenkelch sitzend vorstellt. Der genuesische Künstler, der gegen Ende des 14. Jahrhunderts eine lateinische Charakteristik der sieben Todsünden illustrierte¹⁴², verkörperte die Gefräßigkeit in der Gestalt eines Tatarenkhans (Abb. 130). Das lag nahe, weil alle Reisenden mit Abscheu von der Gefräßigkeit der Tataren berichteten, die zudem so wenig wählerisch waren, daß sie Aas ebenso gerne wie geschlachtetes Fleisch oder Jagdbeute verschlangen, Pferde, Hunde, Reptilien, Mäuse, Läuse, bei Gelegenheit auch Menschen . . . Zweifellos durfte man sich den Khan, den obersten Herrn dieser gefräßigen Leute, als den gefräßigsten von allen vorstellen. Im Bilde des genuesischen Künstlers sitzt er zwischen zweien seiner Frauen, die an Knochen nagen. Er hält eine Schale mit beiden Händen. Violen, Flöten, Trommeln und Trompeten spielen ihm auf. Das Bild scheint

129. Chinese mit Zopf. Ausschnitt aus dem *Parament de Narbonne*, 1373–1378, Paris, Louvre.



130. Fernöstliche Figuren auf abendländischen Miniaturen. Links: Chinese am Rande einer um die Wende vom 14. zum 15. Jh. geschriebenen Handschrift der »Dekaden« des Titus Livius. Genf, Bibliothek, ms. fr. 77. Rechts: Tartaren-Khan als Verkörperung der Todsünde der Völlerei, Miniatur eines Genueser Künstlers des späten 14. Jh., London, British Museum, Add. ms. 27695.

einer persischen Miniatur nachgeahmt, entspricht aber zugleich einer Beschreibung Marco Polos von einem Fest bei Kubilai Khan: »Wenn aber der große Khan trinken will, beginnen die zahllosen Instrumente aller Art, die im Saale sind, zu spielen. Ein Jüngling reicht ihm die Trinkschale... Im Augenblick, da der Große Herr die Schale in die Hand nimmt, fallen alle die Edelleute und alle Leute, die da zugegen

sind, in die Knie . . .¹⁴³ So setzte man den Herrn von Cambaluc (oder Khanbaliq) an die Stelle der doppelgesichtigen Gula älterer Darstellungen. Chinesen und Mongolen, die als solche leicht durch ihre Ausrüstung zu identifizieren sind (chinesischer Polizeischild aus mit bemaltem Leder bespanntem Holz, mongolische Mützen), bilden den Buchstaben P des Figurenalphabets, das 1499 der Meister E. S.¹⁴⁴ in Kupfer stach. Die Inschrift weist darauf hin, daß, unter anderen, die Wörter Pelz, Pfeil und Polynesia mit diesem Buchstaben beginnen (Abb. 131). Als Columbus 1492 die Inselfur – das Polynesien – vor den Küsten der Neuen Welt erreichte, glaubte er den Großen Khan, von dem er bei Marco Polo gelesen hatte, nicht mehr weit. Noch als er 1506 starb, war er überzeugt, jenseits des westlichen Ozeans den fernsten Osten Indiens erreicht zu haben, und es sollte noch lange über seinen Tod hinaus dauern, bis sich die Kartographen über den wahren Sachverhalt klar wurden.

Die chinesischen Assoziationen des in Kupfer gestochenen und gedruckten Buchstaben mögen den heutigen Leser überdies daran erinnern, daß die Chinesen schon lange, ehe Gutenberg die Erfindung machte, für die er in Europa berühmt ist, mit beweglichen Typen gedruckte Bücher lasen.¹⁴⁵ Blockbücher aus dem 9. Jahrhundert der christlichen Ära sind in den Höhlen von Tun-Huang gefunden worden – auch etliche der Holzplatten mit eingeschnittenen Bildern und Schriftzeichen, von denen solche Bücher gedruckt wurden. Ein in Japan gedrucktes Buch mit Sanskrit-Buchstaben und chinesischen Schriftzeichen ist sogar auf das Jahr 770 der christlichen Ära zu datieren. Als die Mongolen China eroberten, war man auf Blockbücher dort nicht mehr angewiesen: Man druckte bereits mit beweglichen Typen. Ein chinesisches Werk des Jahres 1314 beschreibt den Guß solcher Typen aus Zinn. Die neuen mongolischen Herren des Landes ließen Papiergeld drucken, das Tschao oder Pao Tschao, das sie als einzige Währung gelten ließen. Wilhelm von Rubrucks und Marco Polos Beschreibungen dieser mit dem Siegel der Khans und einem Rahmen von Drachen bedruckten Scheine sind die ältesten Erwähnun-



gen von Druckerzeugnissen in der abendländischen Literatur, und es spricht viel dafür, daß Gutenberg seine Erfindung fernöstlichen Anregungen verdankt. Wie die Papierherstellung hat das Abendland auch höchstwahrscheinlich die Kunst, Papier zu bedrucken, vom Morgenland gelernt –, aus dem ihm zu Gutenbergs Zeit schon gedrucktes Geld, gedruckte Spielkarten¹⁴⁶, gedruckte Bilder und selbst Bücher zu Gesicht gekommen waren. Unleugbar freilich wußte man im Abendland die, gleichviel von wem erfundene, jedenfalls damals hier neue Kunst zu schätzen, und bei der Verbreitung neuer Formen und Bildmotive sollte dieselbe bekanntlich zukünftig im Abendland eine wichtige Rolle spielen.

4. DER RUHM DER FERNÖSTLICHEN MALEREI UND DIE SCHIRECKEN FERNÖSTLICHER TEUFELEI IM WESTEN. Die Berichte Hethums, Marco Polos und Ibn Batutas. Guillaume Boucher fertigt Drachen für den Khan der Tataren. Der Mythos vom Antichrist aus der Mongolei im Werk des armenischen Chronisten Kirakos, bei Ricoldus de Montecroce und bei Roger Bacon. Wie die unreinen Geister des fernen Ostens in den Westen übersiedelten.

Die Eroberungen der Mongolen eröffneten den Abendländern das Morgenland bis in seine fernsten Regionen, und unter diesen zog die abendländischen Reisenden vor allem eine an, China. Der Hof der Ilkhane in Persien galt nur als Station auf dem Wege dorthin. Die Wunder Indiens befriedigten keinen, der hoffen durfte, die Wunder des Reichs der Mitte zu schauen. Im Abendland verbreiteten deren Ruhm nicht allein die Berichte von Reisenden, die aus dem fernen Osten heimkehrten, sondern auch die höchst bewunderten Werke chinesischer Künstler.

131. Mongolische Rüstungen. Buchstabe P des Kupferstich-Alphabets des Meisters E. S., 1499.

Wie Sinas Saal ist's, und wie Ersengs Schildereien

wird es mit gnäd'gem Blick von deiner Huld beglückt.

versichert der Dichter Musliheddîn Sa 'dî dem König in der Einleitung zu seinem »Rosengarten«. Der persische Ausdruck, den Karl Heinrich Graf als »Sinas Saal« wiedergegeben hat – »nighar-khane-i-Tschin« – bedeutet soviel wie eine Galerie chinesischer Gemälde – und steht für den Inbegriff künstlerischer Vollkommenheit: »Ersengs Schildereien«, denen der Dichter einen ähnlich hohen Rang zugesteht, waren die himmlischen Bilder, die der Religionsstifter Mani (dessen Religion im 13. Jahrhundert, als Sa 'dî den »Rosengarten« schrieb, nur in China noch Gläubige hatte) nach langer Abwesenheit in den »Ostländern«, während eines Aufenthalts im Himmel malen gelernt zu haben behauptete.¹⁴⁷ Die Malerei der Chinesen rühmten arabische Geographen schon Jahrhunderte, ehe der Mongolensturm den Abendländern Gelegenheit gab, Bekanntschaft mit derselben zu machen. So liest man in den enzyklopädischen »Goldenen Wiesen« oder »Goldwäschen« (der arabische Titel ist zweideutig) des 956 in Ägypten gestorbenen Masudi: »Die Chinesen besitzen von allen Geschöpfen Gottes die geschicktesten Hände, was Malerei und Kunsthandwerk anbelangt.« Mit der gleichen Entschiedenheit behauptet dies Dimaski in seinem 1325 verfaßten Werk »Über die merkwürdigsten zu Wasser und zu Lande vorgefallenen Wunder«, wo man liest: »Die Chinesen übertreffen alle anderen Völker in handwerklicher Geschicklichkeit, namentlich aber in der bildenden Kunst, wo sie das spöttische, das verschmitzte, das bewundernde und das fröhliche Lächeln in seiner unterschiedlichen Eigentümlichkeit zu malen wissen.« Etwa fünfzehn Jahre später bestätigte Ibn al Wardi dieses Urteil: Als Maler und Zeichner waren auch nach seiner Darstellung die Chinesen allen Völkern überlegen.¹⁴⁸

Schon damals haben Geographen voneinander abgeschrieben. Ibn Batuta aber sprach, als er, um die Mitte der fünfziger Jahre des 14. Jahrhunderts in seine Heimatstadt Tanger zurückgekehrt, die Chinesen charakterisierte, aus eigener Anschauung: »Was die Malerei betrifft, so kann keine christliche oder andere Nation sich mit den Chinesen darin

messen. Jedesmal wenn ich in eine Stadt zurückkehrte, die ich schon früher einmal besucht hatte, fand ich dort ein an die Wand oder auf Papier gemaltes Bildnis meiner selbst und meiner Reisegefährten, das sie in ihren Häusern bewahrten«, sagt er.¹⁴⁹

Den Abendländern berichtete der Armenier Hethum gleich zu Beginn seiner »Orientalischen Geschichten« von der großen Kunstfertigkeit der Chinesen, die sich in seiner Heimat eines überaus guten Rufes erfreuten: »Und so sagen die Kathayer, daß sie mit beiden Augen, die Lateiner aber bloß mit einem sehen... Und wahrlich sieht man aus jenem Lande allerlei seltsame und wunderbare und höchst künstlich gebildete Sachen kommen, so daß sie allerdings die zu Kunst und Handwerk geschicktesten Leute der Welt zu sein scheinen«.¹⁵⁰ Falls Marco Polo um den guten Ruf der chinesischen Kunst schon vor Antritt seiner großen Reise gewußt haben sollte, hat ihn jedenfalls das, was er in China sah, nicht enttäuscht: Wie die kostbaren Gefäße und Goldschmiedearbeiten, die er in Kubilais Palast in Khanbaliq sah, begeisterten ihn die Gemälde, die dort die Wände schmückten: »Die Wände der Säle und Zimmer sind ganz mit Gold und Silber bedeckt und sieht man dort gemalt schöne Historien von Frauen und Rittern, Drachen, Tieren und Vögeln und vielen anderen Dingen«, berichtet er.¹⁵¹

Marco Polo mag diese Werke naiv bewundert haben, aber einen Künstler wie jenen Pariser Goldschmied Guillaume Boucher, den Wilhelm von Rubruck 1254 in Möngkas Ordo traf, mußten solche Leistungen nachdenklich stimmen. Durfte er sich zutrauen, mit solchen Virtuosen zu konkurrieren?

Der Gesandte König Ludwigs des Heiligen hat im Bericht seiner Gesandtschaft ein Werk, das jener Goldschmied in Karakorum für den Großen Khan anfertigte, anschaulich beschrieben.¹⁵² Es handelte sich um einen silbernen Baum¹⁵³, der vor dem »einer Kirche gleichenden« Palais des Khan auftrug und wie eine Brunnenfigur verschiedene Getränke spendete. An dessen Spitze stand ein Engel mit einer Trompete. Der Franzose hatte versucht, die Trompete mit Hilfe eines in einer Höhlung unter dem Baum versteckten Blasebalgs blasen zu lassen, da aber jener

Blasebalg nicht genügend Wind machte, mußte ein Mann mit seiner Lungen Kraft aus einem Versteck dafür sorgen, daß sie auf Wunsch erschallte. Um den Fuß des Baums standen vier Löwen, die Stutenmilch aus den Mäulern spien. Vier um den Stamm des Baums gewundene Schlangen spien Wein, »caracosmos«, vergorene Stutenmilch, ein Honiggetränk, das der Gesandte »boal« nennen hörte, sowie einen Met aus Reis, der bei den Mongolen »terraccina« hieß. Bei den vier Löwen am Fuße dieses Getränkeautomaten hatte sich Guillaume Boucher vielleicht von einem Leuchter oder Lesepult in einer französischen Kirche inspirieren lassen. Doch wird es sich bei den Schlangen gewiß um Drachen gehandelt haben, vielleicht sogar um geflügelte, wie die geflügelten indischen Schlangen, die man auf einer 1277 gemalten Illustration des von Gautier de Metz 1246 verfaßten »Image du Monde« ganze Hirsche verschlingen sieht.¹⁵⁴ Um Drachen nämlich handelte es sich zweifellos bei den Schlangen, die Odorico de Pordenone an den vier Ecken des im Palast des Großkhans zu Khanbaliq aufgestellten Brunnens sah – diese spien nicht nur in verborgenen Röhren durch sie hindurchgeleitetes Getränk, sondern schüttelten auch erregt die Köpfe und schlugen heftig mit den Flügeln. Odorico war im Zweifel, ob die Bewegungen dieser Automaten dieselben als Teufelswerk auswiesen oder nicht: »Hoc autem fit vel arte diabolica vel ingenio quod sub terra sit«, sagte er, es geschehe dies entweder durch teuflische Kunst oder durch eine unterirdische Vorrichtung. Odoricos erster deutscher Übersetzer, Konrad Steckel, verdeutlichte diese Alternative 1359 mit der Paraphrase: »Wie daz zue gee, ob ez der pösß geist zúpring durch chreffftigung willn seinß ungelwbn . . . oder ob es geschech von menschnlichn súnnen, sam̃ man herologia (Uhren) richtet, oder mit verpórgn snurn, sam̃ sich die pild rvernt ze chóln, daß ist unß verpórgn«.¹⁵⁵ Jedenfalls verschafft uns Odoricos Beschreibung des Wunderwerks im Palast des Großkhans zu Peking einige Klarheit über die Erscheinung der Schlangen, die den silbernen Baum umwanden, den Guillaume Boucher in Karakorum für Möngkä herstellte. Einen ähnlichen Baum zeigt ein in Bezeklik in Chinesisch-Turkestan entdecktes Gemälde, das,

mutmaßlich im 6., 7. oder 8. Jahrhundert der christlichen Ära entstanden, schon alt war, als der Pariser Goldschmied in Mönchkäs Diensten stand.¹⁵⁶ Auch dieser Baum ist von einem Knoten aus vier Drachen umwunden und trägt wie derjenige Bouchers an seiner Spitze eine große Figur – die den Bodhisattva Padmapani darstellt, aber dem Gesandten König Ludwigs des Heiligen wohl auch wie ein Engel vorgekommen wäre. Man darf deshalb annehmen, daß der Pariser Goldschmied in Karakorum sich die einheimische Kunst zum Vorbild nahm.

Nähere Auskunft über die, sei es durch teuflische Kunst, sei es durch verborgene Schnüre wie die Figuren zu Köln, bewegten Drachen, die die abendländischen Reisenden des 13. und 14. Jahrhunderts im fernen Osten sahen, gibt der Bericht eines Beamten, der nach dem Sturz der mongolischen Yüan-Dynastie der Kommission angehörte, die die für die Herrscher der gestürzten Dynastie errichteten Paläste inventarisierete, ehe sie die angeordnete Zerstörung derselben durchführte.¹⁵⁷ Hsiao Siun erwähnt in seiner Aufstellung mehrere Automaten mit Tigern; mit Himmelsdämonen, die auf einer Terrasse tanzen; mit aufgerollten Drachen, die Wolken duftenden Rauchs ausatmen; auch Boote erwähnt er, die die Gestalt von Drachen hatten, deren Mäuler sich, als lebten sie, öffneten und schlossen; überhaupt begegnete man, seinem Inventar zufolge, Drachen in vielerlei Gestalt in jenen Palästen allenthalben, in den Reliefs, die die marmornen Brücken schmückten, an Balustraden und Pfeilern. Im Lung-Fu-Kong-Palast waren die Wände mit dunkler Seide bespannt, auf die fliegende Drachen gemalt waren. Dies aber war die Umgebung, in der zu Zeiten der mongolischen Kaiser die Franziskaner ein und aus gingen.¹⁵⁸

Wie schon bemerkt, lernte man in Persien die Wunder der chinesischen Kunst eher zu schätzen als in Europa. Bereits im Jahre 1256 berief Hülägü, der Gründer der Dynastie der Ilkhane, eine Gruppe von chinesischen Künstlern und Ingenieuren an seinen Hof nach Persien.¹⁵⁹ Doch machte sich der durch die Mongolen vermittelte Einfluß der chinesischen Kunst in Persien nicht nur früher geltend als in Europa,

sondern auch in unterschiedlicher Richtung. Die persische Malerei entdeckte durch das Vorbild der chinesischen die gebrochenen Töne, eine dunstige, feuchte Atmosphäre, die verschwimmenden Formen weiter phantastischer Landschaften und entnahm chinesischen Mustern gewisse Themen, namentlich den Drachen, den Herrn des Regens, und den Phönix. Ins christliche Abendland aber brachten die Mongolen vor allem die Fledermausflügel und eine bestimmte Art von Teufeln.

Dies erklärt sich zum guten Teil aus dem Eindruck, den die mongolischen Horden (das seit dem 15. Jahrhundert bezeugte Substantiv ist ja aus dem Mongolischen entlehnt, wo »ordo« oder »ordu« soviel wie Heerlager bedeutet) auf das christliche Abendland machten, als sie aus ganz unbekannter Ferne plötzlich an dessen Grenzen auftauchten. Man sah dort, als sich zeigte, daß die Fremden nicht, wie man anfänglich vermutet hatte, auf Geheiß des Priesters Johann oder der Heiligen Drei Könige nur erschienen waren, um die sarazenischen Feinde der Christenheit zu vertilgen, die Stunde des Antichrist und seiner teuflischen Heerscharen gekommen.

Obgleich der armenische Chronist Kirakos von Gantzag um die Mitte des 13. Jahrhunderts einerseits bezeugte, daß die Tataren dem Kreuz und den christlichen Kirchen Achtung erwiesen, erblickte er doch in ihren Eroberungen einen sicheren Hinweis auf die bevorstehende Ankunft des Antichrist.¹⁶⁰ Wie es Matthäus (24,7) ankündigt, sah Kirakos »sich empören ein Volk wider das andere und ein Königreich wider das andere«. Schon traten, wessen man bekanntlich in der letzten Stunde gewärtig sein mußte, falsche Propheten auf und verführten viele. Auch an anderen drohenden Zeichen fehlte es nicht. Im Lande Khatchen waren mit starkem Hagelschlag viele Fische vom Himmel gefallen. In Gegham, am Meeresstrand, hatte man einen halb verscharzten toten Riesen gefunden, mit einem Loch an der Stelle des Herzens, aus dem Blut floß. Hatte nicht schon vor über achthundert Jahren der Gottesmann Nerses prophezeit, daß ein Volk von Bogenschützen Armenien dereinst verwüsten würde? Bogenschützen aber waren die Tataren (wie Kirakos sie stets richtig nennt), und seine Schilderung der von ihnen in

seiner Heimat angerichteten Verwüstungen bestätigt Wort für Wort die Prophezeiungen der Offenbarung des Johannes: »Die Tataren schwärmten über das Angesicht der Ebenen, Berge und Täler wie Legionen von Heuschrecken, wie Tropfen eines die ganze Erde überschwemmenden Regens . . . kein Ort bot Zuflucht vor ihnen . . . Man sah mitleidslos das Schwert Männer und Frauen, Jünglinge und Kinder niedermähen . . . die Welt war in dichte Finsternis gehüllt, denn die Schale göttlichen Zorns ergoß sich über sie . . .«

Das alles ereignete sich, von Europa aus gesehen, freilich noch »fern in der Türkei«, aber die Nachrichten, die man in den Hauptstädten der abendländischen Christenheit davon erhielt, ließen schon früh erkennen, daß sich damit aller Welt etwas Ungeheures ankündigte.

Zwar hätten die Tataren das Kreuz gezeigt und sich als Christen ausgegeben, las Papst Honorius III. Anfang Mai 1224 in einem Brief der Königin Russutana von Georgien – aber inzwischen wisse man, daß man es bei diesen Leuten eher mit dem Tartaros entstiegernen Bösewichtern zu tun habe. Ein Schreiben des Marschalls Johannes von Georgien bestätigte das Urteil der Königin: »Tartari, cruce precedente eos, intraverunt terram nostram et sic sub specie Christiane religionis deciperunt nos . . .«

Die Georgier kannten, wie dieses Schreiben verrät, die Tataren schon früh als »Tartaren«, als Ausgeburten der Hölle nämlich, denn nichts anderes war ja der Ort, den die Griechen »Tartaros« nannten. Sicherlich hat von den verschiedenen Namen, bei denen sie die Fremdlinge nennen hörten, derjenige der »Tataren« den morgenländischen Christen am meisten zugesagt, weil er – nur geringfügig emendiert – Auskunft über die Herkunft der fremden Teufel zu geben schien.¹⁶¹ Nach den Einfällen dieser fremden Teufel in Polen und Ungarn schrieb Kaiser Friedrich II. am 3. Juli 1241 besorgt an seinen Schwager, König Heinrich III. von England, nun sei es allerdings höchste Zeit, daß man im christlichen Abendland auf die gemeinsamen Interessen sich besinne, um mit vereinten Kräften die Teufel in die Hölle zurückzujagen: »Wir hoffen aber im Herrn Jesus Christus, unter dessen Führung Wir

bis jetzt, Unserer Feinde ledig, triumphiert haben, daß auch diese, die aus den Tiefen des Tartaros hervorgebrochen sind, wieder in ihren Tartaros hinabgestürzt werden. Und nicht ungestraft werden sie sich rühmen, so viele Länder durchzogen, so viele Völker besiegt, so viele Schandtaten begangen zu haben, wenn ihr unvorsichtiges Geschick oder vielmehr Satan selbst sie den siegreichen Adlern des mächtigen kaiserlichen Europas zugetrieben haben wird, dort umzukommen, wohin das wuchtige und waffenfreudige Deutschland, Frankreich, die Mutter und Amme tapferer Ritterschaft (und so weiter, Friedrich nennt ähnlich rühmend noch ein gutes Dutzend Länder beim Namen) und was sonst an edlen und ruhmreichen Ländern unter dem westlichen Himmel liegt, ihre auserwählte Ritterschaft unter dem Banner des lebensspendenden Kreuzes, das nicht nur rebellische Menschen, sondern sogar feindliche Dämonen fürchten, rasch und kühn entsenden werden.«¹⁶²

Der Chronist, der den Text dieses Schreibens überliefert, berichtet, daß König Ludwig IX. von Frankreich wenig später seine angesichts des aus dem Osten gegen die uneinige Christenheit heranziehenden Unheils verzagende Mutter, Blanca von Kastilien, zu Gottvertrauen ermahnte: »Himmlicher Trost, Mutter, möge uns aufrichten. Deshalb, wenn sie über uns kommen, werden wir diese, die wir Tartaren nennen, entweder in ihre tartarischen Sitze, woher sie kamen, zurückwerfen, oder sie uns alle in den Himmel befördern . . . entweder werden wir sie zurückschlagen, oder wenn wir besiegt werden sollten, werden wir als Christi Bekenner oder Märtyrer zu Gott eingehen.«¹⁶³

Die Gesandten und Reisenden, die seit der Mitte des 13. Jahrhunderts die Mongolen auch in friedlichem Verkehr näher kennenlernten, entmythologisierten zwar in ihren Berichten das Bild des nach abendländischer Überzeugung vom Ende der Welt das Ende der Welt herbeiführenden Teufelsheers in Einzelheiten – grausame Feinde waren die Tataren, aber nichtsdestoweniger nur Menschen –, doch war dieses Bild der abendländischen Christenheit zu tief eingeprägt, als daß sie es nicht andererseits dennoch bestätigt gefunden hätten.

Daß der ferne Osten voller Teufel war, bestätigten ihnen ihre tatari-schen Führer und Wirte ja selbst ausdrücklich.

Wilhelm von Rubruck erzählt, am zweiten Adventssonabend des Jahres 1253 sei er auf dem Wege durch einen Ort voll fürchterlicher Felsen von seinem ortskundigen Begleiter gebeten worden, ein paar heilige Worte zu sprechen, um die Teufel zu verscheuchen, denn, sagt er: »In diesem Paß pflegten die Teufel plötzlich Menschen hinzuraffen, von denen dann nie wieder etwas gehört wurde. Manchmal ergriffen sie das Pferd und ließen den Reiter zurück, manchmal rissen sie einem Menschen die Eingeweide heraus und ließen den leeren Leichnam auf dem Pferd sitzen – solche und ähnliche Unfälle ereigneten sich an dieser Stelle häufig.« Wilhelm von Rubruck entsprach der Bitte seines Führers, sang mit lauter Stimme »Credo in Unum Deum«, und die ganze Karawane passierte den gefährlichen Ort unbehelligt. Während Wilhelm die Tataren aber bei dieser Gelegenheit den Teufel fürchten sah, erfuhr er später in Karakorum, wie die mongolischen »Kams« oder Wahrsager, auf deren Rat sich die Mongolen bei allen wichtigen politischen Entscheidungen verließen, den Teufel anriefen und von ihm sich ihre Weisheit eingeben ließen.¹⁶⁴

Dennoch zweifelt man bei der Lektüre von Wilhelms Bericht nicht daran, daß die Mongolen, mit denen er zu tun gehabt hatte, zwar verblendete und gefährliche Barbaren, aber nichtsdestoweniger gewöhnliche Menschen waren. Doch nicht alle christlichen Gesandten des 13. Jahrhunderts beobachteten die mongolischen Zustände so vorurteilslos wie er. Simon von Saint-Quentin, der 1248 über die Gesandtschaft Ascelins berichtete, identifizierte die Mongolen mit den Völkern Gog und Magog, deren Hervorbrechen »von den Enden gegen Mitternacht« und »zur letzten Zeit« bei Hesekiel, 38,15–16, prophezeit ist. Der Bericht Simons von Saint-Quentin wurde von Vinzenz von Beauvais in dessen von 1248 bis 1253 verfaßte Enzyklopädie der historischen Wissenschaften, den »Speculum historiale«, aufgenommen und beeinflusste die Vorstellungen der Abendländer von den Tataren nachhaltiger als der des Wilhelm von Rubruck, jedoch nicht allein durch die große

Verbreitung, die er an dieser Stelle erlangte, sondern vor allem, weil er, anstatt der abendländischen Anschauung ein vollkommen fremdes, unvertrautes Volk zuzumuten (das neben vielen schlechten auch manche guten Eigenschaften hatte), die Fremden mit Völkern identifizierte, deren weltgeschichtliche Rolle aus den Prophezeiungen der Bibel bekannt war, so daß man also wußte, was man von ihnen zu erwarten hatte.¹⁶⁵

Dieser Vorliebe folgend, schilderte noch um 1300 – als es schien, daß das Abendland fürs erste zumindest von den Tataren nichts mehr unmittelbar zu befürchten hatte – Ricoldos de Montecroce die Tataren, denen er auf seiner Reise nach Bagdad begegnet war, als ganz zweifellos identisch mit den von den Propheten für die letzte Zeit angekündigten verheerenden Völkern. Behaupteten sie nicht selbst, daß Gott ihnen die Weltherrschaft versprochen und sie durch einen Hasen und eine Eule aus den Gebirgen, hinter denen sie lange gefangen gesessen, ins Freie geleiten lassen habe? Nicht nur diese Behauptung sprach dafür, daß man es bei den Tataren mit den während der assyrischen Gefangenschaft nach Osten verbannten zehn Stämmen Israels zu tun hatte, die zwar mit Gottes Hilfe von Alexander dem Großen auf wunderbare Weise in einen Gebirgskessel eingeschlossen worden waren, vor dem Jüngsten Tag aber aus diesem Gefängnis ausbrechen und die Welt verwüsten sollten, nach Gottes (bei Josephus und bei Methodius von Patara veröffentlichtem) Ratschluß. Dafür sprach auch, daß die bloße Erwähnung des Namens dessen, der die zehn Stämme gefangen gesetzt, sie in höchsten Zorn brachte – »Nam Alexandrum summe odiunt et nomen eus non possunt pacifice audire« – und desgleichen, daß sie sich einer Schrift bedienten, die der chaldäischen ähnlich sah. Dagegen sprach freilich, daß sie anscheinend weder vom Mosaischen Gesetz noch von der alten jüdischen Geschichte, dem Auszug aus Ägypten etwa, auch nur die geringste Ahnung zu haben schienen, ganz abgesehen davon, daß sie den bekannten Juden nicht im mindesten ähnlich sahen. Andere wußten diesen scheinbaren Widerspruch durch den Hinweis auf die seit der Trennung der zehn Stämme von den übrigen

Juden verflossene Zeit zu entkräften, aber Ricoldos hielt das nicht für erforderlich: »Ipse vero dicunt se descendisse de Gog et Magog«, erklärt er, die Tataren selbst behaupten ja, von Gog und Magog abzustammen, woran übrigens auch der Name erinnere, bei dem sie sich selbst nennen: »Unde ipsi dicuntur Mogoli quasi corrupto vocabulo Magogoli.« Bekanntlich aber sage Methodius, daß Alexander seinerzeit mit den zehn Stämmen Israels auch »Gog et Magog, gentem spurcissimam; et multos alios« eingeschlossen habe und daß alle diese miteinander »exituri sunt in novissimis temporibus, et facient maximam stragem hominum«, in den letzten Zeiten herauskommen und viele Menschen morden sollten.¹⁶⁶

Eine systematische Untersuchung der Indizien, die dafür sprachen, daß die Tataren die wilden Völker waren, denen Gott die Aufgabe zugedacht hatte, dem Antichrist, mit dessen Erscheinen in der letzten Zeit zu rechnen war, den Weg zu bereiten, lag, als Ricoldus seine Reise antrat, schon seit etwa dreißig Jahren vor, und zwar in dem für Papst Clemens IV. verfaßten »Opus Maius« des englischen Franziskaners Roger Bacon. Die richtige Identifizierung des Antichrist war in der Mitte des 13. Jahrhunderts nicht Gegenstand historischer Forschung oder futurologischer Spekulation, sondern ein Anliegen von brennender Aktualität. Schon ehe aus dem Morgenland die Tataren aufgetaucht waren, hatte ja der 1202 verstorbene Abt Joachim von Floris in Kalabrien das Erscheinen des Antichrist für das Jahr 1260 prophezeit. Und der Einfluß der prophetischen Schriften Joachims (und anderer, die später in dessen Namen joachimitische Schriften verfaßten) war nirgends größer als bei den Ordensbrüdern Roger Bacons, Wilhelm von Rubrucks und Johann von Plano Carpinis.¹⁶⁷

Roger Bacon hatte Zugang zu den besten, nämlich umfassendsten und vorurteilslosesten Berichten, die seinerzeit im Abendland über die Tataren vorlagen, denjenigen seiner Ordensbrüder Johann und Wilhelm nämlich, von denen ihm der letztere auch persönlich bekannt war. Da ihn aber die Tataren nicht an sich interessierten, da er kein völkerkundliches, sondern nur ein sozusagen geschichtsphilosophisches

Interesse an ihnen nahm, bezog er von den Mitteilungen der beiden Reisenden in seine Spekulationen nur ein, was diese zu stützen geeignet schien – bei Wilhelm von Rubruck interessierte ihn vor allem die Angabe, daß die Mongolen große Zauberer seien.¹⁶⁸

Waren sie die prophezeiten Wegbereiter des Antichrist? Daß dessen Ankunft in Kürze zu gewärtigen war, stand außer Zweifel. Die Zeichen der letzten Zeit waren unübersehbar, zuvor der in letzter Zeit zunehmende sittliche Verfall. Während des Kinderkreuzzugs 1212 hatte man aus dem Königreich Frankreich Kinder an die Sarazenen verkauft. Ebenfalls in Frankreich war zu Ostern 1251, als die Nachricht von der Niederlage des Kreuzheeres bei Mansura und der Gefangenschaft König Ludwigs bei den Sarazenen dort bestürzend umlief, ein falscher Prophet aufgestanden, der sogenannte »Meister von Ungarn«, der die Schuld an der Gefangenschaft des Königs dem Papst gab und das einfache Volk gegen die Kirche und die Priester aufhetzte. Hatte dieser Lügner, der sich auf die besondere Gunst der heiligen Jungfrau berief und ein Schreiben derselben in der stets geschlossenen Hand zu tragen behauptete, nicht sogar die Königinmutter Blanca für sich einzunehmen gewußt – während der Pöbel, den er zur Befreiung des Königs und des Heiligen Landes führen wollte, einstweilen in Paris die Priester massakrierte?

Die Zeichen der Zeit bestätigten zweifellos die auf die letzte Zeit bezüglichen Prophezeiungen der Heiligen Schrift, der Sibylle, Merlins und Joachims von Floras. Hinsichtlich der Tataren war von besonderem Interesse, was in der Kosmographie des Aethicus Ister über den zur Zeit des Antichrist zu gewärtigenden Ausbruch der Völker Gog und Magog aus dem Gefängnis, in das einst Alexander sie verfügt, zu lesen war¹⁶⁹, meinte Roger Bacon. Ohne Zweifel kamen die Tataren aus der Ecke, aus der nach den Worten jenes »Ethycus philosophus« Gog und Magog zu erwarten waren. Und sie verstanden es aufgrund ihrer astrologischen Wissenschaft, den Einfluß der Gestirne für sich arbeiten zu lassen, waren große Zauberer.

Dennoch wagte Roger Bacon nicht, die Tataren endgültig als die

Wegbereiter des Antichrist zu identifizieren. Schon früher waren ja aus der Richtung, aus der jetzt die Tataren kamen, wilde Völker in die Welt eingefallen, so die Goten und die Wandalen. »Et ideo discursus Tartarorum non sufficit certificare tempus de adventu Antichristi, sed alia exiguntur . . .«, weshalb das Erscheinen der Tataren allein kein eindeutiger Hinweis auf die baldige Ankunft des Antichrist sei.¹⁷⁰

Immerhin war jedenfalls mit dieser in naher Zukunft zu rechnen: »Creditor ab omnibus sapientibus quod non sumus multum remoti a temporibus Antichristi . . .«, erklärte er, denn schließlich wiesen außer den erwähnten Zeichen auch die Sterne darauf hin.

Tatsächlich waren, als Roger sein *Opus Majus* schrieb, in den sechziger Jahren des 13. Jahrhunderts, wenn nicht alle, so doch viele Gelehrte der Meinung, daß der Antichrist nun nicht mehr lange auf sich warten lassen werde. Und die Überzeugung, daß die von Alexander dem Großen eingeschlossenen Völker Gog und Magog mit ihrem Ausbruch aus dem fernen Osten sein Kommen ankündigen würden, blieb bestehen, selbst als gegen Ende des 13. Jahrhunderts die Tataren die abendländische Christenheit nicht mehr unmittelbar zu bedrohen schienen.¹⁷¹ Joinville, der mit seinem König im heiligen Land gewesen war, seine »Histoire de Saint Louis« aber erst viel später, zu Beginn des folgenden Jahrhunderts, schrieb, hielt nicht länger die Tataren selbst für Gog und Magog, blieb aber überzeugt, daß diese noch zu erwarten waren aus der Gegend, aus der die Tataren gekommen waren. Dies hatten nämlich, wie er berichtet, die Tataren ihm selbst versichert: Am östlichen Ende der Welt, hinter den Wüsteneien, in denen sie zu Hause seien, erhebe sich ein unpassierbar hohes Felsengebirge, und hinter diesem seien »enclos li peuples Got et Margoth, qui doivent venir en la fin dou monde, quant Antecriz venra pour tout destruire« – die Völker Gog und Magog eingeschlossen, die am Ende der Welt kommen müssen, wenn der Antichrist kommen wird, alles zu zerstören.¹⁷²

Abendländische Geographen bestimmten den Ort, wo eines Tages dieses Teufelsheer ausbrechen sollte, das Gefängnis der »includi Tartari« oder »includi Judaei«, auf ihren Weltkarten, wo er in dem Maße, in

dem sich der abendländische Horizont erweiterte, in den immer ferneren Osten zurückwich. Da die »kaspischen Tore« hinter denen, der mutmaßlich im 7. Jahrhundert verfaßten phantastischen Kosmographie des Aethicus Ister zufolge, Alexander die unreinen Völker interniert hatte, am Kaspischen Meer, im Kaukasus, nicht gefunden wurden, versetzten später weitsichtigere Geographen die Tore und das Gebirge dahin, wo man auf modernen Landkarten das Altai-Gebirge findet. Dort zeigt die eingeschlossenen Völker der 1375 entstandene berühmte katalanische Atlas¹⁷³ der Bibliothek Karls V. von Frankreich. Eine Inschrift erläutert das Kartenbild: »Kaspische Berge, wo Alexander Bäume sah, deren Gipfel bis an den Himmel reichten und wo er fast gestorben wäre. Doch zog ihn der Satan mit seiner Kunst aus dieser Gefahr; und mittels der nämlichen Kunst schloß er dort die Tartaren Gog und Magog ein.« Eine Anmerkung neben dieser Erläuterung aber sagt: »Der große Herr Fürst von Gog und Magog. Er wird zur Zeit des Antichrist mit großem Gefolge kommen.«

Wie dieses Beispiel zeigt, hatte man keine Bedenken, den Namen, bei denen man die Mongolen genannt hatte, auf diejenigen zu übertragen, die endlich das, was man von den Mongolen irrtümlich erwartet hatte, nämlich das Ende der Welt, ins Werk setzen würden: die »Tartaren Gog und Magog«.¹⁷⁴

So interessierten damals die europäischen Christen die Bilder des Teufels, die ihnen durch die Vermittlung der Tataren bekannt wurden, aufs brennendste.¹⁷⁵

Orientalische Informationen über die Hölle und des Teufels Beschaffenheit trafen auf vielen Wegen und von vielen Stellen im Okzident ein, nicht zuletzt von höchster Stelle, vom mongolischen Hof in Khanbaliq. Die heute im Musée Guimet in Paris aufbewahrte Kopie des Rollbildes von Li Lung-mien, auf der man im Gefolge Kwei-Tze Mus, der Gattin des Herrn der Hölle, aufgrund einer unverkennbaren Familienähnlichkeit die Ahnen verschiedener Teufel erkennt, die während des 13. Jahrhunderts in abendländische Bilder der Hölle einwanderten, ist durch eine Signatur als Werk des Malers Tschao Mung-Fu ausgewie-



132. Engelssturz, Ausschnitt aus einer Miniatur einer Handschrift von des Augustinus Buch Vom Gottesstaat, 1480, Mâcon.

sen.¹⁷⁶ Dieser Tschao-Mung-Fu aber war Hofmaler Kubilais und mehrerer Nachfolger desselben, der mongolischen Kaiser Chinas also, um deren Bekehrung zum Christentum sich die Franziskaner vornehmlich bemühten. Zieht man in Betracht, daß diesen Missionaren die von ihrem Ordensbruder Roger Bacon erörterten Theorien höchstwahrscheinlich mehr oder weniger geläufig waren, kann man sich vorstellen, mit welchen Augen sie solche Bilder betrachteten.

Einer der am unmißverständlichsten mit dem Satan identifizierbaren fernöstlichen Teufel war zweifellos der Herr des Donners und Blitzes, Lei-Kong. Ein im 15. und 16. Jahrhundert viel benutztes ikonographisches Handbuch¹⁷⁷ – das unter anderem die Darstellung von Szenen aus der Offenbarung des Johannes so vorschreibt, wie Dürer und Holbein sie in der Tat dargestellt haben – empfiehlt dem Maler, der den Sturz der Engel darzustellen hat, folgendes Programm: Christus soll wie ein



König in der Höhe auf dem Thron sitzen und das Evangelium bei den Worten aufgeschlagen haben: »Ich habe Satan vom Himmel stürzen sehen wie einen Blitz.« Und unten soll Gebirge sein und darin ein Loch mit der Aufschrift »Tartarus«. Dem chinesischen Donnergott war mithin ein Vorzugsplatz in der christlichen Hölle reserviert. Und so begegnet man auf manchen abendländischen Darstellungen des Sturzes der bösen Engel auch wirklich Lei-Kong unverkennbar mit seinen Fledermausflügeln, seinen Krallen und seinem Vogelschnabel (Abb. 132). Es kann gut sein, daß sogar die fernöstliche Geschichte Lei-Kongs, von dem die Chinesen ja wußten, daß er sich nicht zuletzt als Rächer ungesühnter Missetaten auszeichnete, im Abendland bekannt wurde. Als Wilhelm von Rubruck aus Karakorum abreiste, gab ihm der Goldschmied Guillaume Boucher ein Geschenk für seinen König mit: »einen Gürtel, an dem ein Edelstein ist, den man dort als Schutz gegen Donner und Blitz trägt«.¹⁷⁸ Aus einer Untersuchung über diese Amulette¹⁷⁹ erhellt, daß sie nach Meinung der Chinesen stets wie eine Doppelaxt geformt waren und nur dort zu finden, wo zuvor der Blitz eingeschlagen hatte. So hat ein Amulett gegen die Gewalt Lei-Kongs gleich seinem Bild bereits in der ersten Zeit des Verkehrs der Christen mit den Tataren den Weg ins Abendland gefunden. Ob Ludwig der Heilige den Schutz des fernöstlichen Donnersteins, den ihm sein einstiger Untertan »mit zahllosen Grüßen und Gebeten für sein Heil« aus Karakorum schickte, in Anspruch genommen hat? Wie dem auch sei, gewiß ist, daß der Blitzteufel seinen Rang in der abendländischen höllischen Hierarchie noch lange nach Ende des Mittelalters behauptete. Cornelius Agrippa¹⁸⁰ (1530) und dessen Schüler Johann Wier¹⁸¹ (1560), beide namhafte Dämonologen, rechneten die für Blitz und Donner Verantwortlichen zur sechsten Klasse der bösen Geister. De Lancre, der 1609 mit der gerichtlichen Verfolgung der damals in der Gegend von Bordeaux tätigen Hexen befaßt war, würdigt gleichfalls noch die Machenschaften dieser Luft-, Blitz- und Donnergeister¹⁸²,

133. Viellarmige Gottheit. Tibetanische Stoffmalerei, Paris, Musée Guimet.

deren Macht er im Abendland sogar wieder im Zunehmen begriffen sah. Da nämlich in letzter Zeit Dämonen und böse Geister in großer Zahl aus Indien und Japan vertrieben worden seien (durch die Missionstätigkeit vornehmlich der Jesuiten), hatten sich nach des Paters De Lancre Dafürhalten dieselben »scharenweise auf die Christenheit gestürzt und, da ihnen hier Personen und Ort wohl geneigt und bequem eingerichtet waren, allmählich zu absoluten Herrschern des ganzen Landes gemacht«. ¹⁸³

Kapitel VI. Fernöstliche Wunder

1. FERNÖSTLICHE GÖTTERGESTALTEN. Vielarmige Gottheiten und Nagas, Schlangengötter. Die Wurzel Jesse treibt Blüten, in denen die Patriarchen und Könige aus dem Stamme Davids thronen wie Bodhisattvas. Kristallene Aureolen. Der transparente Kosmos. Der Mensch im Glas.

Mit der Behauptung, daß man seinerzeit die aus dem fernen Osten vertriebenen Teufel im Westen mit dem größten Entgegenkommen aufnahm, mag der Pater de Lancre Recht haben oder auch nicht – sicher ist, daß selbst in der Zeit, da die abendländische Christenheit alle fünf oder zehn Jahre mit dem Überfall der Heere des Antichrist aus jener Richtung rechnete, sie nicht alles Seltsame, das der ferne Osten ihr zumutete, ohne weiteres zu verteufeln sich verstand. Denn im fernen Osten war ja nicht nur das Gebirge, hinter dem Gog und Magog auf die Gelegenheit warteten, die Welt zu verwüsten – dort irgendwo, auf einem hohen Berg oder auf einer Insel, war auch das irdische Paradies gelegen. Und so wurde das östliche Ende der Welt, von dem das Schlimmste und das Beste zu erwarten war, als der Mongolensturm die Mauern niederriß, die es seit unvordenklichen Zeiten verbargen, im Westen als das Land der unbegrenzten Möglichkeiten angesehen, als

Heimat aller möglichen Wunder, denen keineswegs immer auf den ersten Blick anzusehen war, ob man sie für Werke des gütigen Gottes oder für Blendwerk des Teufels zu halten hatte.

Diese wunderbare Ambivalenz der Erscheinungen des fernen Ostens mögen die abendländischen Christen des späten Mittelalters in den Gestalten der vielarmigen indischen Götter verkörpert gefunden haben, die sie gegen Ende des 13. Jahrhunderts kennengelernt zu haben scheinen. Zwar hatte im 3. Kapitel des 11. Buchs seiner »Etymologien« schon Isidor von Sevilla neben allen erdenklichen anderen Mißgeburten oder Wundern Menschen mit mehr als zwei Händen erwähnt, aber nur nebenher, der Vollständigkeit seines Verzeichnisses möglicher »Portenta« halber, und weder Philippe de Thaon noch die Bestiarien von Guillaume le Clerk, Pierre le Picard, Guillaume de Metz wissen von derartigen Menschen mit überzähligen Händen, wie man auch in den Enzyklopädien von Dantes Lehrer Brunetto Latini jeden Hinweis auf sie vermißt. Erst Marco Polo scheint nach seiner Heimkehr aus Kathay das abendländische Publikum an die Möglichkeit auch dieses Naturspiels erinnert zu haben – zwar behauptete er nicht, irgendwo lebenden Menschen mit mehr als einem Paar Hände begegnet zu sein, aber er sagte, daß nach glaubwürdigen Berichten die Bewohner der Inseln Zipangri oder Cipangu (die wir Japan nennen) – wie diejenigen der ihm aus eigener Anschauung bekannten Länder Cathay und Nangi (nämlich Chinas) – Götzen anbeteten, von denen manche mehrere Gesichter und mehr als zwei Hände hätten, manche vier, manche zehn, manche tausend; daß aber diejenigen mit den meisten Händen die größte Verehrung genossen¹ (Abb. 133). So mag wie in anderen Fällen auch im Falle der vielarmigen Menschen eine moderne Reisebeschreibung ein aus der antiken Literatur überliefertes Gerücht von der Existenz eines Geschlechts anders als normale Menschen gebildeter Geschöpfe im fernen Indien bestätigt haben. Denn in verschiedenen naturkundlichen und historischen Werken des späten 15. Jahrhunderts findet man die als Götter indiskutablen Wesen, von denen Marco Polo berichtet, im Zusammenhang der Völkerkunde des fernen Ostens behandelt: So in

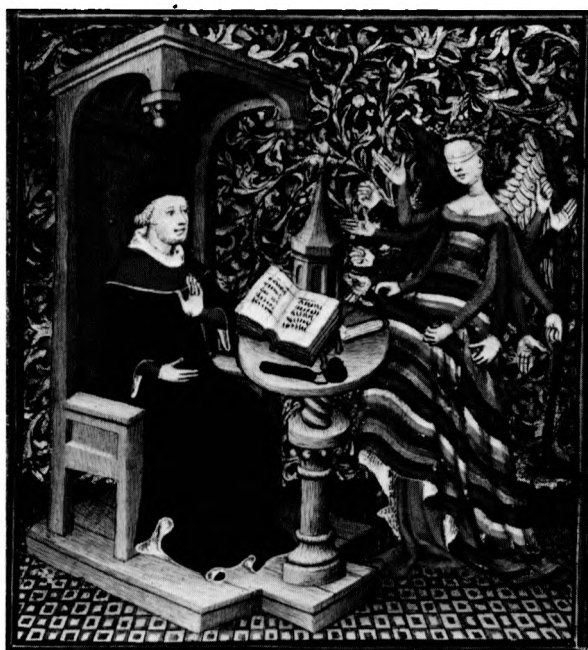
Konrad Megenbergs 1475 in Augsburg gedrucktem »Buch der Natur«², so in dem für Raphael de Mercatelles, den natürlichen Sohn Philipps des Guten 1479 geschriebenen Ghenter »Bestiarium«³, so schließlich in Hartmann Schedels 1493 in Nürnberg gedruckter »Weltchronik«, in deren deutscher Ausgabe man diesbezüglich liest: »Item in den geschichten des grossen Alexanders liset man das in india menschen seyen mit sechs henden.«⁴ Mit sechs Händen stellten denn auch alle genannten Autoren diese Menschen dar. Eine um die gleiche Zeit illustrierte, heute in Brügge aufbewahrte Handschrift allerdings zeigt ein Individuum mit zehn Armen.⁵ Und vergleicht man jede beliebige dieser Darstellungen mit denen buddhistischer oder hinduistischer Gottheiten, ist der Verdacht nicht abzuweisen, daß die Bekanntschaft mit letzteren das Interesse an den Menschen, von denen man in den Geschichten des großen Alexander las, im Abendland wiederbelebt hat: Diese Menschen streckten die Arme aus wie jene Götter.

Wie schon Isidor von Sevilla dafür gehalten hatte, daß in allen anscheinend widernatürlichen Bildungen ein Sinn verborgen sei, den es zu entziffern gelte, war man noch im späten Mittelalter bemüht, zu verstehen, was die seltsamen Erscheinungen der verschiedenen mißgebildeten Völker des fernen Ostens den normalen Menschen lehren wollten. Eine 1290–1315 vorgenommene französische Bearbeitung des »Liber de monstrosis hominibus Orientis« aus Thomas von Cantimprés Werk »De naturis rerum« führt zwar den ethnographisch anmutenden Titel »La manière et les faictures des monstres des hommes qui sont en Orient et le plus en Inde«⁶ – Art und Beschaffenheit der menschlichen Monstren, die im Morgenlande und zumeist in Indien sind –, versucht aber über die bloße Beschreibung jener Wunderwesen hinaus die Moral zu erfassen, die aus deren Erscheinungen zu ziehen ist: Der Bearbeiter deutet den Menschen mit sechs Händen als Inbild der durch reiche Gaben dem Geber Vergebung erlangenden Freigebigkeit. Aber so eindeutig war die Gestalt auf die Dauer natürlich nicht zu bestimmen – wer viele Arme hat, kann nicht nur viel geben, sondern auch viel nehmen. Und deshalb stellte sich Boccaccio in seinem Dekameron –

1322 – Fortuna, das unzuverlässige launische Glück, wie eins von den Idolen vor, die Marco Polo in Kathay gesehen hatte, mit »hundert Händen und ebensovielen Armen, den Menschen die irdischen Güter zu geben und zu nehmen und die Menschen dieser Erde niederzuschlagen oder emporzuheben«. Boccaccio beschrieb diese hundertarmige Fortuna alles in allem als scheußliches Monstrum. Der Miniaturist, der die ehemals in der Bibliothek Johanns des Furchtlosen befindliche Handschrift des »Dekameron« illustrierte (1409–1419)⁷, stellte sie aber in augenscheinlichem Widerspruch zu dieser Angabe des Dichters als ein mit seinen zwölf Armen und Händen teils zwar drohendes, teils jedoch beschwichtigend gestikulierendes und sogar verführerisch den buntgestreiften Rock hebendes, alles in allem hübsches, geflügeltes Jüngferlein dar, so zweideutig, wie die Natur des launischen Glücks ist und bleibt, allen Versuchen, sie festzulegen, zum Trotz (Abb. 134). Die 1458 entstandene Münchner Boccaccio-Handschrift⁸ und eine 1479–1484 entstandene Boccaccio-Handschrift des Britischen Museums⁹ zeigen Fortuna mit sechs Händen. Eine Miniatur in der Handschrift von Petrarca »Arznei beider Glück«, die ein Meister zu Rouen 1503–1518 für Ludwig XII. schuf¹⁰, zeigt das doppelte Glück mit zehn Armen, die der Welt einerseits seine guten Gaben, die Freude, die Hoffnung, den Wohlstand, andererseits seine bösen Gaben, den Schmerz, die Furcht, das Elend spenden – wie es bekanntlich aus ihren vervielfältigten Händen die asiatischen Gottheiten tun, die das Muster dieser Darstellungen Fortunas geliefert zu haben scheinen.

Eindeutiger teuflisch als die Bilder vielarmiger Götter mußten christlichen Abendländern Bilder Nagas, des Schlangengotts, der auf dem Grunde der Wasser in einem von unschätzbaren Schätzen erfüllten Palast wohnt, vorkommen. So überrascht es nicht zu erfahren, daß ein

134. Vielarmige Gottheiten. Oben links: Ein Teufel aus Maras Gefolge, Tun-Huang, etwa 10. Jh. n. Chr., Paris, Musée Guimet. Oben rechts: Fabelwesen, nach einem Holzschnitt in der Schedelschen »Weltchronik«, Nürnberg 1493. Unten: Fortuna, nach einer Miniatur der Boccaccio-Handschrift Johannes des Furchtlosen, 1409–1419, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5193, fol. 229.



Künstler des 15. Jahrhunderts bei der Illustration einer heute im Escorial aufbewahrten Handschrift der Apokalypse des Johannes¹¹ die Hure Babylon mit einem Accessoire dieses Schlangengottes aufputzte, einer mit fünf Kobras garnierten Kopfbedeckung, die ein Naga zu tragen pflegt, wenn er sich in menschlicher Gestalt zeigt.

Frappierend wie diese Entlehnungen aus dem fernöstlichen Bilderschatz sind, haben sie doch in der Bilderwelt des christlichen Abendlandes nur am Rande – wie das Glück – oder als modische Accessoires – wie der Hut der Hure Babylon – figuriert. Es läßt sich aber nachweisen, daß die Gestalt, in der die spätmittelalterliche Christenheit eine ihrer eigensten Vorstellungen anschaute – die Wurzel Jesse –, aus dem Samen eines ostasiatischen, heidnischen, mythologischen Gewächses gezogen ist. Die Prophezeiung Jesajas (11,1–3) gibt keinen Hinweis auf die Einzelheiten der Anschauung, die das Mittelalter von der Wurzel Jesse hatte – den liegenden Patriarchen, aus dessen Seite der Stammbaum der Könige von Juda wächst: »Und es wird eine Rute aufgehen von dem Stamm Isais und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen, auf welchem wird ruhen der Geist des Herrn . . .«, sagt der Prophet. Auf vielen älteren Darstellungen der Prophezeiung sieht man denn auch den Patriarchen stehen – den Zweig aber von seiner Hand, von seinem Kopf oder sogar neben ihm vom Boden aufwachsen.¹² Erst im Laufe des 11. und 12. Jahrhunderts setzte sich das Bild des liegenden Jesse mit dem in seiner Seite wurzelnden Stammbaum durch.¹³ Schon in dieser Fassung sieht es einem Bild der brahmanischen Mythologie verdächtig ähnlich: dem nämlich, das, wie die vedischen Texte angeben, Wischnu auf einer Schlange liegend vorstellt, während Brahma auf der Blüte eines Lotusrohrs thront, das im Bauch des liegenden Gottes wurzelt. Das Thema war seit dem 6. Jahrhundert der christlichen Ära häufig Gegenstand der religiösen Kunst nicht nur Indiens, sondern auch Burmas und Kambojdchas. Einige dieser Darstellungen zeigen sogar den aus Wischnus Nabel sprießenden Lotus dreifach verzweigt und neben Brahma zwei anderen Göttern Sitze bietend.

Die Ähnlichkeit solcher Darstellungen der vedischen Götter mit

gewissen abendländischen Interpretationen der Wurzel Jesse – namentlich in der Skulptur, wie an der Empore von San Leonardo in Acetri (Florenz) oder im Kreuzgang von Silos – ist unübersehbar. In einer Hinsicht allerdings unterscheiden sich die romanischen von den indischen Vergegenwärtigungen genealogischer oder theogonischer Zusammenhänge: Die romanischen Künstler haben die Sprößlinge des Liegenden stets einfach in die Zweige gesetzt – die indischen Götter thronen stets in Blütenkelchen. Dieser Unterschied ist bedeutend genug, die Annahme zu rechtfertigen, daß die Ähnlichkeit westlicher mit älteren östlichen Kompositionen eine unmittelbare Beeinflussung der abendländischen Künstler durch morgenländische Muster in diesen Fällen nicht beweist – daß hier ähnliche Vorstellungen ähnlich gestaltet sind, weil gewisse Formen überall naheliegen, nicht weil eine als Muster der anderen von weit hergeholt worden wäre: was zu der Zeit, in der die fraglichen abendländischen Werke geschaffen wurden, ja auch schwer möglich gewesen wäre.¹⁴

Länger als zweihundert Jahre behielt die Wurzel Jesse in der abendländischen Kunst unverändert die Gestalt bei, die ihr die romanische Kunst gegeben hatte: Die Könige standen in den Zweigen des Baums. Nur einige wenige Fälle sind aus dieser Zeit bekannt, bei denen statt der Könige nur, wie die Köpfe eines Wakwak, deren Häupter dargestellt sind. Dann bereicherte sich plötzlich das ikonographische Programm um ein neues Motiv; und zwar zu einer Zeit, da sich Darstellungen der Wurzel Jesse größerer Beliebtheit erfreut zu haben scheinen als je zuvor, weshalb dieses neue Motiv nicht etwa vereinzelt, sondern bei einer Fülle um die gleiche Zeit entstandener Darstellungen auftaucht.

So sieht man in der Miniaturmalerei¹⁵, im Holzschnitt¹⁶, in der Wandmalerei¹⁷, in der Glasmalerei¹⁸ wie in der Architekturplastik dieser Zeit die Könige nicht mehr wie einst auf den Zweigen, sondern auf Blüten stehen. Mächtig breitete jetzt der heraldische Baum die Äste und bedeckte Giebelfelder, Schwibbögen, ganze Wände der Kathedralen, wie man das in Worms¹⁹, Issoudun²⁰, Rouen²¹, Saint-Riquier²² und Sens²³ noch sehen kann.

Sockel mit Blütenblattornament sieht man schon in der hellenistischen Kunst gelegentlich verwendet.²⁴ Vitruv²⁵ erwähnt »Zweige, die in Blüten enden, aus denen man Halbfiguren auftauchen läßt, teils mit Menschengesichtern, teils mit Tierköpfen«, als Beispiel eines Ornaments in schlechtem Geschmack. Doch sind die Blüten, auf denen man in der spätmittelalterlichen Kunst die Ahnen Christi stehen sieht, nicht von den Werken der hellenistischen Freskomalerei inspiriert, deren unnatürliche – und zweifellos von orientalischen Vorbildern angeregte – Erfindungen Vitruv an dieser Stelle tadelt. Die Blumenkelche zu Füßen der Ahnen Christi ahmen vielmehr die Thronsitze der buddhistischen und brahmanischen Götter nach, das Heiligtum, wo des Nachts die Sonne sich verbirgt, um ein neues Leben zu erdenken, den Lotus, der unter dem Buddha erblüht. Überall in China sah man damals Gottheiten an den Ästen heraldischer Bäume auf solchen Blüten thronen. Einen derartigen Baum sieht man – falls die Kulturrevolution ihn stehen gelassen hat – noch heute an der Wand einer Nische des Höhlentempels zu Kia-Kiang-Hien in der Provinz Sezuan (Sichuan)²⁶ – neben einem großen Bodhisattva. Er trägt auf sieben Blüten sieben Buddhas, vermutlich den historischen Buddha Çakya-muni und dessen sechs Vorläufer. Die Ähnlichkeit der Darstellung mit gotischen Darstellungen der Wurzel Jesse ist vollkommen (Abb. 135). Derartigen Darstellungen des prophezeiten Stammbaums des Erlösers in Kathay im fernsten Indien, am Anfang des Morgenlandes, zu begegnen mußte den mittelalterlichen abendländischen Reisenden als hochbedeutendes Zeichen vorkommen – und alles spricht dafür, daß die Blüten, die unter den Schritten des Erleuchteten ihre Kelche öffneten, die neue Blüte der Wurzel Jesse im Abendland angeregt haben.

Da offenbar das Interesse der abendländischen Christenheit an der Wurzel Jesse ursprünglich stark durch die genealogischen Interessen des

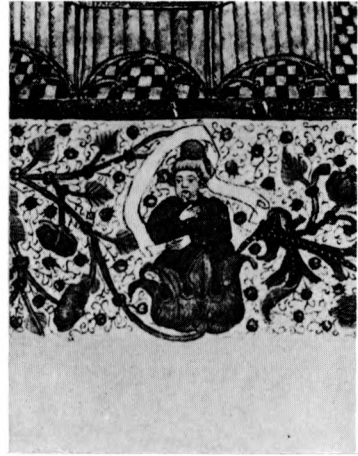
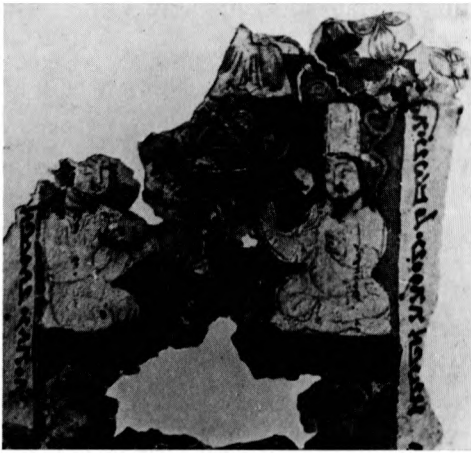
135. Bäume, in denen Menschen in Blütenkelchen thronen. Oben links: Baum Wischnus, Relief, zu Thaton in Burma. Oben rechts: Baum des historischen Buddha und seiner Vorgänger, bemaltes Stuckrelief der Tang-Zeit in der Kia-Kiang-hien-Höhle in Sezuan. Unten: Der Baum Jesse, Relief an der Kathedrale von Rouen, 1511–1532.



abendländischen Adels genährt wurde, lag es natürlich nahe, in Zukunft auch mehr oder weniger profanere Stammbäume nach dem Muster der neuerblühten Wurzel Jesse darzustellen. Gerard David malte den Stammbaum der heiligen Anna²⁷ nach diesem Muster, Simon Bering denjenigen der Könige von Aragon.²⁸ In Beauvais trägt der an der dortigen Kathedrale (1510–1537)²⁹ übrigens ganz ähnlich wie zu Saint-Riquier oder zu Rouen gewachsene Baum in seinen Blütenkelchen statt der Figuren Wappenschilder. Aber wie fürstliche Familien³⁰ stellten auch religiöse Orden ihre Geschichte mittels derartiger Stammbäume dar. Ein Nürnberger Holzschnitt von 1484 läßt in den Blüten eines der Wurzel Jesse nachgebildeten Stammbaums Generationen verdienstvoller Angehöriger des Ordens des heiligen Franziskus (des Ordens, der sich wie damals noch kein anderer um die Bekehrung der Chinesen bemüht hatte) ruhevoll wie in die ewige Glückseligkeit entrückte Buddhas thronen.³¹

Zur Darstellung einer Gemeinschaft von Engeln und Heiligen fand das Bild des blühenden Baums seit der Mitte des 14. Jahrhunderts auch bei einer Reihe von Reliquiaren Verwendung.³² Das auf mehreren Gemälden aus späterer Zeit abgebildete wunderbare Kreuz von San Giovanni in Venedig³³ versammelte auf den Blüten eines solchen Baums 1369 um den Gekreuzigten die Muttergottes und die Apostel. In der Mehrzahl dieser Fälle ist freilich der Baum als solcher kaum zu erkennen, vielmehr stehen hier die Figuren in ihren Blütenkelchen wie Kerzen auf den Armen eines Leuchters. Doch gibt es Arrangements dieser Art ebenfalls in der buddhistischen Kunst, nicht nur bei Werken der Goldschmiedekunst, sondern auch unter den Reliefs der Votiv-Stelen.³⁴

Noch freier wurde das Motiv im Abendland bei der Behandlung von heilsgeschichtlich weniger zentralen Themen verwendet, namentlich von den Illuministen, die es bei der Dekoration der Ränder von Buchseiten sozusagen ins Kraut schießen ließen. Hier sieht man Heilige, Engel und Ritter leicht sich auf bunten Blütensockeln wiegen. Hier und da scheint ein Windstoß eine Blüte von ihrem Zweig gerissen zu



136. In Blumenkelchen thronende Mongolen. Links: Manichäische Miniatur in einer zu Qara-khodja gefundenen Handschrift. Rechts: Illumination eines holländischen Stundenbuchs, 1468.

haben, ohne daß ihr Insasse dabei zu Schaden kam – den man in der nun freischwebenden seelenruhig seine Stellung behaupten sieht.³⁵ Ein 1468 gemaltes holländisches Stundenbuch³⁶ weist unmißverständlich auf die asiatische Herkunft des Motivs hin. Unter den Figuren, die man an seinen Rändern in Blütenkelchen sitzen sieht, finden wir diejenige eines Mannes mit platter Nase, rundem Gesicht, kleinem Bart, der einen zylindrischen Hut und ein mongolisches Gewand mit engen Ärmeln trägt. Das Bild gleicht auffällig der Darstellung eines Mannes in einer manichäischen Handschrift aus Mittelasien.³⁷ Es scheint fast, als hätte dem gotischen Illuministen ein derartiges Buch als Muster vorgelegen (Abb. 136).

Doch fernöstlichen Ursprungs war nicht nur die blühende Wurzel Jesse der Gotik und deren Ableger – es scheint jedenfalls, als hätten die Maler der abendländischen Christenheit auch den durchsichtigen Heiligenschein, den sie während des 15. Jahrhunderts um die Köpfe der heiligen Personen ihrer Historien zu malen lernten, zuerst um die Häupter unchristlicher Heiliger scheinen sehen – und, wie einst Mani

seine himmlischen Bilder, nicht im Himmel, sondern in den Ostländern malen gelernt.

Der Nimbus der christlichen Heiligen des Mittelalters war eine goldene Scheibe, ein fester runder Schild, mit Inschriften und Mustern geschmückt, oft mit Edelsteinen besetzt, der den Heiligen von seinem irdischen Hintergrund abhob, indem er diesen vollkommen verdeckte.³⁸

Auch die buddhistische Kunst hat solche soliden Nimben gebildet. Zugleich aber kannte sie schon seit früher Zeit den Nimbus, der wie diffuses Licht den Kopf des Heiligen umgibt, ohne das Licht des Tages zu überblenden und ohne zu verbergen, wie die Welt hinter dem Rücken des Heiligen aussieht. Durch den Schein erblickt man wie durch einen hellen Nebel alles, was man sehen würde, hätte man einen normalen Menschen vor sich. Begrenzt wird dieser Schein gewöhnlich durch einen gezirkelten, dunklen oder hellen Strich. Die damit gegebene Betonung der Peripherie des Lichtkreises vermittelt in vielen Fällen dem Betrachter den Eindruck, den Kopf des Heiligen in einer gläsernen Kugel stecken zu sehen.

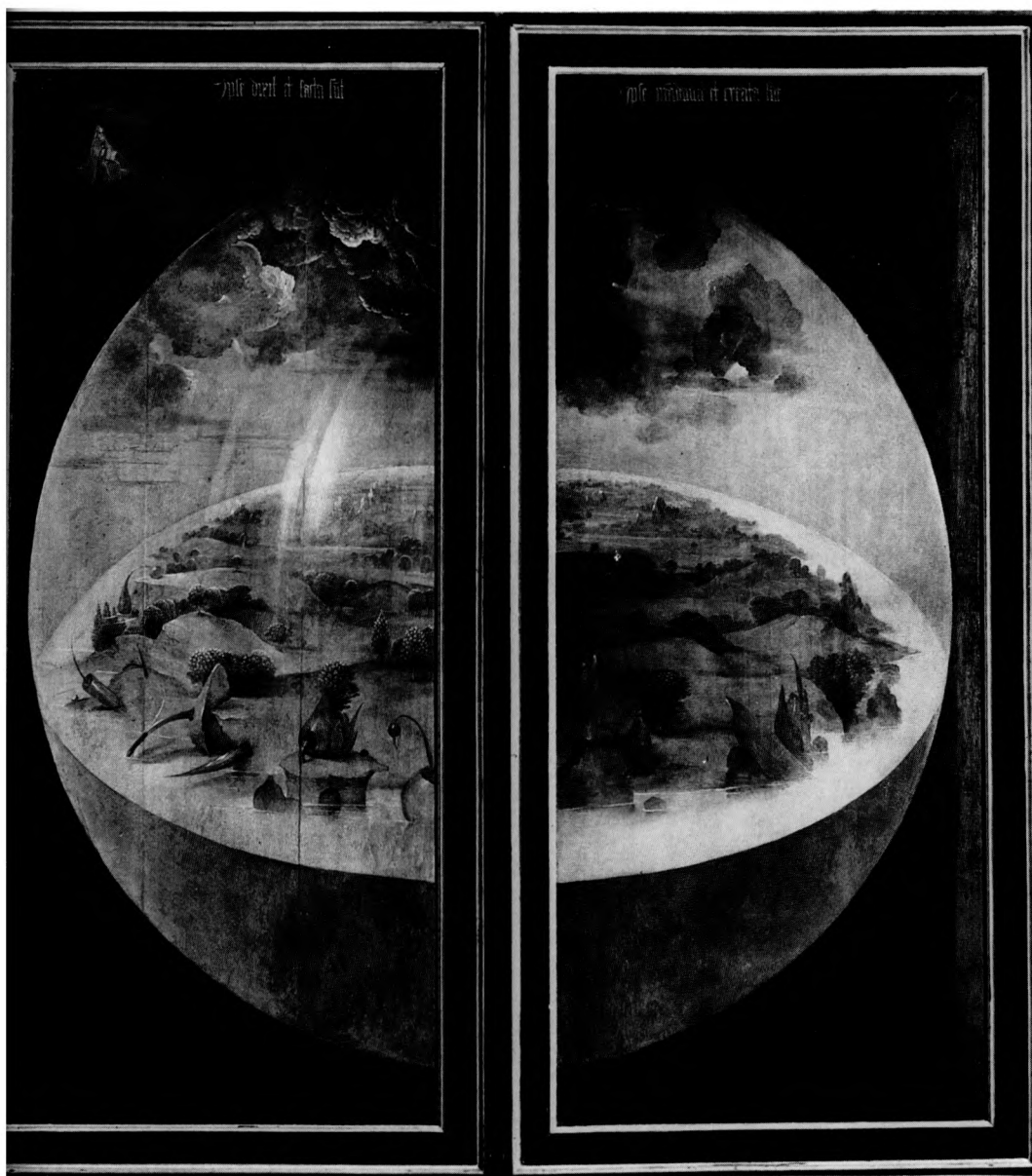
Solche Aureolen sieht man bereits auf den Wu Tao-Tze zugeschriebenen Gemälden sowie auf Werken Li Lung-miens.³⁹ Während der Yüan-Zeit – und bis in die jüngste Vergangenheit – trugen alle Heiligen sie auf den Schultern. Die riesigen gläsernen Kugeln, als die sie erscheinen, umschließen nicht nur den Kopf des Heiligen, sondern auch was hinter diesem ist: Felsen, Bambusgehölz, Flüsse; mit dem Kopf des Heiligen ist in ihnen ein Teil der Welt von der Welt abgesondert. Auf manchen Darstellungen sind ganze Figuren in solche Kristallkugeln gefaßt. Auf einem Rollbild Lu-Sin-tschongs⁴⁰, eines Malers des 13. Jahrhunderts, schließt der Schein eines Arhat auch das Ungeheuer ein, mit dem er kämpft. Ein tibetanisches Gemälde⁴¹ mit der Darstellung eines Traums des Mönches bSod-nams (der, wie man liest, im Jahre 1439 der christlichen Ära geboren wurde und 1505 starb) zeigt in der Mitte eines von zwei himmlischen Frauen gehaltenen langen Lakens ein Kind in einem ganz wie eine Kristallkugel erscheinenden Nimbus (Abb. 142).⁴²



137–138. Gläserne Nimben. Links: Die Stuppacher Madonna, Gemälde von Matthias Grünewald in der Pfarrkirche von Stuppach. Rechts: Meditierender Arhat, Ausschnitt aus einem Gemälde von Tschu Ki-tsch'ang und Lin T'ing-kuei, um 1160 n. Chr., Boston, Museum of Fine Arts.

Transparente Nimben haben im Abendland zuerst Rogier van der Weyden⁴³ und Petrus Christus⁴⁴, der Meister der Verkündigung von Aix⁴⁵, gemalt. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts sah man bereits bei vielen Malern solche Aureolen die Häupter heiliger Personen verklären, in Italien wie in Flandern. Anfänglich zeigten dieselben sich als vollkommen klare Scheiben, deren Ränder ein einfacher oder doppelter scharfer Strich begrenzte, der den Kopf der heiligen Person und was hinter diesem von der Welt zu sehen war, einfaßte wie ein Fensterrahmen. Manchmal brachten noch auf diesen transparenten Nimben die Maler den Schmuck an, der den soliden goldenen der früheren Zeit zustand. So erblickt man auf einem um 1480 entstandenen Auferstehungs-Triptychon⁴⁶ der provençalischen Schule Bäume, Häuser, Blumen und die Gesichter der Gefährten Christi wie durch vergoldetes Gitterwerk. Die vollkommene Durchsichtigkeit des Nimbus selbst entsprach der noch ganz gotisch unatmosphärischen, reinen und juwelengleichen Farbigkeit und der skulpturalen Festigkeit der Zeichnung dieser Bilder. Als jedoch die Maler ihre Kunst entschiedener an das Unternehmen wandten, den Schein des Raums in die Fläche ihrer Bilder zu bannen, lernten sie auch, den Nimbus der Heiligen, den die älteren Bilder ihnen als Kreisausschnitt aus der Bildfläche zeigten, als Körper zu sehen. Und indem sie diese Körperlichkeit durch Schatten und Reflexe andeuteten, gaben auch sie den Nimben jenen Anschein von Glaskugeln, den in der Malerei des fernen Ostens die Aureolen der buddhistischen heiligen Personen oft haben und damals schon hatten.

Eine dunstige Lichtkugel umgibt das Haupt der 1508–1512 gemalten »Stuppacher Madonna« Matthias Grünewalds, deren oberer Rand mit dem über der weiten Landschaft hinter ihr stehenden Regenbogen übereinfällt (Abb. 137). Die Darstellung spielt auf die Vision der heiligen Brigitte von Schweden (1302–1373) an, die die Muttergottes sah wie einen Regenbogen, »dessen beide Enden die Erde berühren«⁴⁷, und deren Stimme sie aus einem Lichtkreis vernahm. Hans Memling malte 1482 auf seinem heute in New York befindlichen Verkündigungsbild⁴⁸ die Taube des Heiligen Geistes in einem kugelförmigen Nimbus wie in



139. Die Welt in einer gläsernen Kugel. Außenseite der Flügel von Hieronymus Boschs »Garten der Lüste«, um 1500, Madrid, Prado.

einem gläsernen Käfig. Gleich dem Kind zwischen den beiden himmlischen Frauen des buddhistischen Traumbilds ist in einem derartigen Nimbus das Christkind eingeschlossen, das ein dem Pieter Huys, einem Nachahmer Hieronymus Boschs, zugeschriebener Christophorus auf dem Rücken trägt⁴⁹ (Abb. 147). Der sphärische Nimbus des Christkindes aber macht dem christlichen Betrachter des Gemäldes augenfällig, daß der Heilige, der es unternahm, ein Kind über einen Fluß zu setzen, die ganze Welt und deren Schöpfer sich auf die Schultern laden mußte.

Eingeschlossen in eine kristallene Kugel malte um 1500 Hieronymus Bosch die Schöpfung auf die Außenseiten der Flügel des Triptychons mit dem »Garten der Lüste«⁵⁰ (Abb. 139). Auf die gleiche Weise, als eine die Welt enthaltende Kristallkugel, stellten Hans Memling⁵¹ und Joos von Cleve den Reichsapfel dar, den Christus als Insignium seiner Weltherrschaft in der Hand hält (Abb. 140). Das Bild der Welt als das einer kristallinen Kugel, in deren Mitte die Erde mit allem, was auf ihr ist, beschlossen liegt, entsprach den damals im Abendland (ganz wie im islamischen Morgenland) noch unbestrittenen Aussagen der ptolemäischen Kosmographie über die Beschaffenheit des Universums, die der Nürnberger Humanist Hartmann Schedel auch in das zu Beginn seiner 1493 gedruckten »Weltchronik« gebotene Referat des biblischen Sechstageswerks einzubringen nicht versäumte: »Am andern tag sprach got. Es werde das firmament in dem mittel das wasser: und taile die wasser von wasseren und er hies das firmament den himmel. Gott hat das firmament gescheibelt, beweglich andere empftliche ding begreifende gemacht und auß zesammen gerunnen wassern in gestalt des cristals befestigt . . .«⁵² Die Erde, die dieser Weltbeschreibung zufolge inmitten der kreisenden Sphären des Himmels lag, war zwar in gewisser Hinsicht der Mittelpunkt der Welt, auf den es ankam – doch andererseits unverkennbar, wenn man die Augen zum Himmel hob, der trübe

140. Gläserne Weltkugel. Ausschnitt aus Jos van Cleves Gemälde des »Salvator Mundi«, frühes 16. Jh., Paris, Louvre.



Bodensatz des Universums: wo die in der Höhe reinen Elemente nur in undurchsichtigen Mischungen vorkamen. Und der Christ wußte natürlich, daß der wahre Himmel noch über der Kristallsphäre des Firmaments gelegen und noch viel lichter war als dieses.

Joachim Patinir⁵³ malte – gegen 1520 – die in jener Kristallsphäre beschlossene bunte Welt, die uns Menschen am nächsten liegt, mit Bäumen, Felsen, Wassern, Häusern – und einem Galgen. Auf dem Gemälde erblickt man zu beiden Seiten der Kugel zwei Wanderer. Der eine versucht, durch einen Spalt in deren Wand, in die kleine Welt einzudringen, doch sein gerader Wanderstab hindert ihn daran. Der andere Wanderer entschlüpft der Kugel auf deren anderer Seite mit krummem Rücken und verbogenem Wanderstab – beide miteinander demonstrieren, was not tut, wenn man durch die Welt kommen will.



141. Gläserne Welt. Beutelabschneider, Ausschnitt aus Pieter Bruegels Gemälde des »Menschenfeinds«, 1568, Neapel, Musco Nazionale.

Hier dient die durchsichtige Fassung dem Zweck, die Verächtlichkeit des in ihr Beschlossenen zu demonstrieren. Ebenso zeigt der mit Kopf und Oberkörper in einer transparenten Weltkugel steckende Narr im Vordergrund von Pieter Bruegels Gemälde der »Niederländischen Sprichwörter«⁵⁴ (das früher als Darstellung der »Verkehrten Welt« bekannt war), daß, wer glaubt, in dieser Welt sei irgend etwas, das die Mühe lohnt, zu finden, ein Narr ist. Die gleiche Lehre erteilt Bruegels 1565 – sechs Jahre nach jener »Verkehrten Welt« – gemalte, heute in Neapel befindliche Allegorie der »Bosheit der Welt«. Dort sieht man (auf eine runde Tafel gemalt übrigens) einen Greis in schwarzem Trauergewand mit gefalteten Händen und gesenktem Blick über ein Feld gehen. Die schlechte Welt – dargestellt durch einen zerlumpten Bengel, der in einer kristallinen oder hier wohl nur gläsernen Weltkugel steckt, schleicht ihm nach und schneidet ihm (aus dem Firmament herausgreifend, gewissermaßen) den Beutel ab. Die Inschrift am unteren Bildrand erklärt die Trauer des Greises –

Om dat de werelt is soe ongetru

Daer om gha ic in den ru –

er trauert über die Treulosigkeit der Welt und gibt ihr zugleich achtlos Gelegenheit, sich zu zeigen. Die Welt agiert hier allerdings »kurzweg und schlechthin als Beutelschneider« (Abb. 141).⁵⁵ Mit einer großen gläsernen Kugel spielen sieht Faust die jungen Meerkätzchen in der Hexenküche:

Das ist die Welt;	Und hier noch mehr:
Sie steigt und fällt	Ich bin lebendig!
Und rollt beständig;	Mein lieber Sohn,
Sie klingt wie Glas –	Halt dich davon!
Wie bald bricht das!	Du mußt sterben!
Ist hohl inwendig	Sie ist von Ton,
Hier glänzt sie sehr,	Es gibt Scherben –

erklärt der Vater der kleinen Affen, der Meerkater.⁵⁶ Und schon die altniederländische Malerei symbolisierte mit gläsernen Kugeln nicht nur die ins Auge springende Bosheit der Welt, sondern auch deren

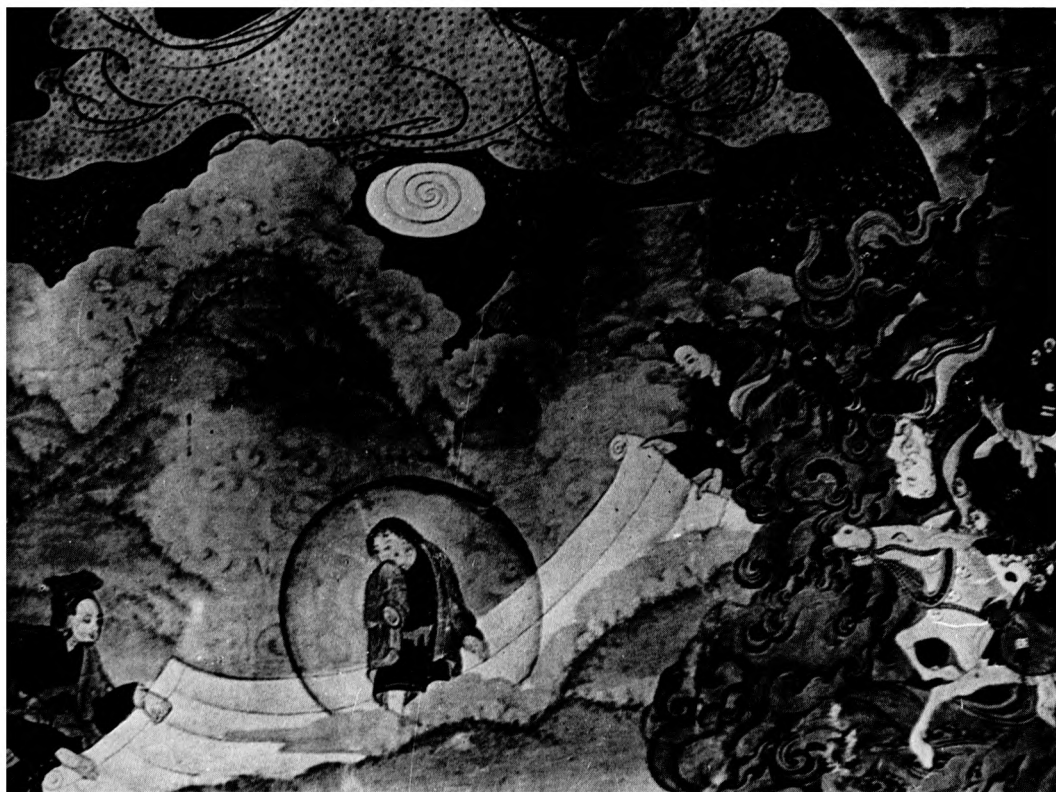
Zerbrechlichkeit. Wie eine Seifenblase mutet das in dem von einem Narren getragenen Boot liegende Gebilde an, das in einer Ecke der tollen Welt von Bruegels »Toller Grete« drei oder vier wichtigtuende Narren enthält, von denen einer eine kleinere Kugel oder Blase aus der größeren heraus über den Rand des Boots zu wälzen sucht (Abb. 143). Anderswo in der gleichen Welt sieht man, wie einen Lampion an langem Stiel, eine weitere mit Menschen gefüllte kleine gläserne Welt hängen (Abb. 144). Auf einer gezeichneten Allegorie der Wollust⁵⁷ hat Bruegel 1557 eine derartige Blase die Schalen einer auf der Spitze eines hohlen Baums liegenden Muschel aufsprengen lassen – im Inneren der transparenten Blase oder Kugel erblickt man ein unzüchtiges Paar. Ähnliche Lustbarkeiten im Innern gläserner Kugeln stellte schon – etwa im »Garten der Lüste«⁵⁸, Hieronymus Bosch zur Schau, mutmaßlich, um dem Betrachter vor Augen zu führen

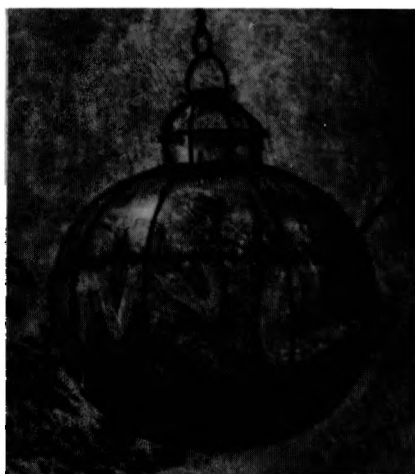
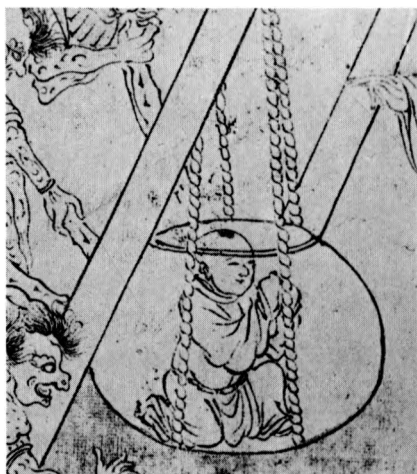
Glück und Glas

Wie leicht bricht das.⁵⁹

In ein rundes Glasgefäß hatte, wie hier bereits erwähnt, einst der Buddha den jüngsten Sohn der Mutter von zehntausend Teufeln, der Höllenfürstin Kwei-Tze-Mu, eingesperrt, und in diesem Gefängnis sieht man das Teufelchen auf dem Li Lung-mien zugeschriebenen Rollbild mit der Darstellung der teuflischen Expedition Kwei-Tze-Mus zur Befreiung ihres Jüngsten (Abb. 144).⁶⁰ Die Möglichkeit, teuflische Geister in gläserne Gefäße zu bannen, wurde auch im christlichen Abendland schon früh angenommen, 1326 verbürgte sich sogar ein Papst dafür, und noch während des 17. Jahrhunderts hatten Hexenmeister und Zauberer, die auf sich hielten, Flaschenteufel, von denen sie sich beraten ließen.⁶¹ So konnte das Bild der gläsernen Kugel den abendländischen Malern sehr wohl einerseits zur Darstellung der Vortrefflichkeit der Schöpfung und der Bosheit der Welt dienen, anderer-

142–143. Gläserne Aureolen. Oben: Vision des Mönchs bSod-nams, tibetanisches Gemälde, 1439–1505 n. Chr., Paris, Musée Guimet. Unten: Ausschnitt aus Pieter Bruegels Gemälde der »Dulle Griet«, 1564, Antwerpen, Königliches Museum der Schönen Künste.





144. In gläserne Kugeln eingesperrte Menschen. Links: Der von Buddha in ein Almosengefäß eingeschlossene Sohn der Teufelsmutter, nach Li Lung-mien, 1081 n. Chr., Paris, Musée Guimet. Rechts: Menschen in einer Kristallkugel, Ausschnitt aus Pieter Bruegels Gemälde der »Dulle Griet«, 1564, Antwerpen, Königliches Museum der Schönen Künste.

seits aber auch den Ort bedeuten, wo man den Teufel aus der Welt aussperren, in seine Gewalt zu bringen hoffen konnte, ohne daß sie diesbezüglich direkter fernöstlicher Belehrung bedurft hätten. Nichtsdestoweniger ist bemerkenswert, daß der älteste Flaschenteufel, dessen Bild wir haben, nicht auf einem abendländischen Gemälde zu sehen ist, sondern auf jenem chinesischen Rollbild, umgeben von Teufeln, deren Brut, wie oben dargelegt, das Bild des gotischen Tartarus entscheidend mitbestimmt hat.

2. DAS GEHEIME LEBEN DER UNBELEBTEN NATUR. Tiergestaltige Gebirge und Felsen. Die chinesische Geomantik: Feng-Shui, der blaue Drachen und der weiße Tiger, die die Erdrinde bewohnen. Anthropomorphische und zoomorphische Landschaften in chinesischen Lehrbüchern der Malerei. Der Wirt und seine Gäste. Tiergestaltige Felsen Persiens. Chinesische Geomantik in einem gotischen Kräuterbuch. Ansichten des geheimen Lebens der unbelebten Natur im Abendland. Flecken an den Wänden in der Deutung Leonardo da Vincis und Sung Tis.

Auf Bruegels Gemälden muten manche Hügel wie schlummernde Ungeheuer an. »Wie Fell wachsen Bäume und Büsche auf ihrem Rücken, dicht in den Senken, licht an den Buckeln«, sagt Tolnay.⁶² Manche Berge sind fett, andere knochig. Jeder hat seine eigene Physiognomie, sein eigenes Leben. Die physiognomischen und anderen Entsprechungen zwischen Erscheinungen der unbelebten und solcher der belebten Natur hatten schon im 15. Jahrhundert Denker wie Nikolaus von Kues und Marsilio Ficino beschäftigt. Die Anregungen, denen sie dabei folgten, waren ihnen in den Lehren gewisser griechischer Denker überliefert, vorgeblich aus altägyptischen Quellen. Spekulationen über das verborgene Leben der Gebilde der Erdoberfläche hatten aber zu der Zeit, da Bruegel und andere abendländische Maler zweideutige Berge, wie die erwähnten, malten, in China eine noch wesentlich reichere Geschichte als im Abendland und hatten dort überdies zur Bildung eines allgemein anerkannten Systems von Zeichen und Bedeutungen geführt. Sterling⁶³ hat in einer vergleichenden Untersuchung eine ganze Reihe von Analogien der abendländischen phantastischen Landschaftsmalerei mit der chinesischen festgestellt: Bei beiden fand er die gleichen Wasser- und Gebirgs-Fernsichten, das gleiche Verfließen der Elemente miteinander, die gleichen Sonderbarkeiten, krummen Felsen und steinernen Geyser – schließlich aber bei beiden das gleiche Interesse an denjenigen Zügen der Landschaft, die zu verraten scheinen, daß sich in den Gebilden derselben beseelte Wesen verbergen.

Das chinesische geomantische System Feng-Shui⁶⁴ – Wind und Wasser – »so unverständlich wie der Wind, so ungreifbar wie das Wasser« – befähigte den Kenner, in diesen Zügen zu lesen. Denn mit seiner Hilfe waren die Gebilde der Erdoberfläche in Hinsicht auf die himmlischen Einflüsse, die sie gestaltet hatten, erklärlich.

Die Erdoberfläche selbst war nach dem Verständnis dieses geomantischen Systems von geheimen Kräften belebt, die sich aus zwei Strömen speisten, einem positiven männlichen und einem negativen weiblichen, dem blauen Drachen und dem weißen Tiger. Die vermeintlich unbelebte Natur atmete und lebte mit diesen Tieren, deren Umrisse überall an den Bodenformationen abzulesen waren. Rumpf und Glieder des Drachens zeichneten sich an Gebirgen und Hügeln ab. Man konnte an diesen bei näherem Zusehen selbst die Venen und Arterien des Drachens auffinden. Doch war der Drachen nirgends allein anwesend. Überall folgte ihm der Tiger. Die Leiber der beiden Ungeheuer waren in steter Bewegung, durch sie atmete die Erde und erneuerte ihre verborgenen Kräfte. Dieser Atem war den auf der Erde Wohnenden teils schädlich, teils nützlich, und natürlicherweise am stärksten spürbar, wenn man sich in der Nähe der Körpermitte eines der beiden Tiere aufhielt, doch bestimmte seine größere oder geringere Intensität den Charakter jedes Orts der Erdoberfläche. Um die Intensität des Atems der Erde für jeden beliebigen Ort zu ermitteln, mußte man zuvor genau die Lage des wahren Drachens und des wahren Tigers bestimmen. Bei der erschöpfenden Bestimmung des Charakters eines Orts waren indessen noch andere Koordinaten zu berücksichtigen. Berggipfel von gewisser Gestalt entsprachen bestimmten Planeten – ein spitzer Gipfel etwa dem Planeten Mars, ein sehr hoher, aber abgerundeter der Venus – und zogen deren Einfluß auf sich und ihre Umgebung. Ein glockenförmiger Berg aber, dessen Spitze die dem Planeten Venus entsprechende Gestalt zeigte, provozierte eine unheilbringende Strahlung des Großen Bären.

145. Anthropomorphe und zoomorphe Felsen. Gemälde von Li-chan, Anfang des 13. Jh. n. Chr., Washington, Freer Gallery.



Sehr ungesund fand die chinesische Geomantik desgleichen den Aufenthalt in der Nähe von Hügeln, die wie ein Pferdeauge, wie eine Schildkröte oder wie ein Korb aussahen. Die Bodendeuter stellten bei der Diagnose jedes Orts die kleinsten Einzelheiten seiner Beschaffenheit in Rechnung.

Die Ursprünge dieser Geomantik lagen weit zurück in der chinesischen Geschichte, und das erste Anliegen der Wissenschaft von der Nützlichkeit oder Schädlichkeit der Orte scheint gewesen zu sein, den verehrten abgeschiedenen Ahnen Ruhestätten zu bestimmen, an denen sie keinen Schaden nehmen konnten. Schon in der Han-Zeit bediente man sich zu diesem Zweck der Geomantik, doch zur vollkommen systematischen Ausbildung gelangte das Gebäude der Wissenschaft erst während der Sung-Zeit. Nach diesem bei der Eroberung Chinas durch die Mongolen fertig vorliegenden System wurde dann die Geomantik bis zum Beginn der neuesten Zeit praktiziert. Noch zu Beginn dieses Jahrhunderts haben Geomantiker für die Konzessionen der europäischen Mächte auf chinesischem Boden nach allen Regeln der Kunst Orte ausgesucht, die unfehlbar Unheil auf ihre Bewohner zogen.

In dieser Lehre hat man einen Schlüssel zu jenen traumhaften chinesischen Landschaftsbildern, wo Berge und Felsen wie kämpfende Ungeheuer oder Riesen ragen oder mit dampfendem Kamm lagern wie Geschöpfe der Vorzeit. Ein vermutlich während der Tang-Zeit entstandenes Gemälde⁶⁵ zeigt Felswände, aus denen man die Profile von wilden Tieren und von Menschen herausliest. Auf einem Landschaftsbild, das dem zu Beginn des 13. Jahrhunderts der christlichen Ära wirkenden Maler Li-chan zugeschrieben wird (Abb. 145)⁶⁶, erheben sich gebündelt krumme Felsen, die allenthalben menschliche und tierische Gesichtszüge andeuten, über eine weite Landschaft. Die Physiognomien sind keineswegs eindeutig bestimmt und vielleicht nur durch die Bewegung des Nebels vorgetäuscht, aber bezaubern nichtsdestoweniger den forschenden Blick des Betrachters. Chinesische Handbücher der Malerei bestätigen die Vermutung, daß die Maler derartige Erscheinungen jedoch nicht als Täuschungen ansahen. Jao Tze-jan, ein Kunsttheoreti-

ker der Sung-Zeit, sagt wie ein Geomantiker: »Die Berge müssen einen Puls haben, damit sie wie lebende Körper und nicht wie tote Sachen sind.«⁶⁷ Im 10. Jahrhundert der christlichen Ära verglich Tschang-Yen-yuan⁶⁸ die Berggipfel der Gemälde der Wei-Zeit mit den ausgespreizten Fingern einer Hand am ausgestreckten Arm. Während der Tang-Zeit erfanden die Maler an den Bergen gewisse Züge, um ihre Struktur zu unterscheiden: Der eine war gefaltet wie das Gesicht eines Dämons, der andere wie ein menschliches Skelett, wiederum ein anderer gleich einem Pferdehahn oder einem Ochsenfell.⁶⁹ Han Tscho erklärt, daß in einem Kreis von Bergen einer von ihnen, sozusagen als Wirt seiner Gäste, stets deutlich höher als die übrigen sein muß.⁷⁰ Selbst wenn diese metaphorischen Bezeichnungen schließlich als reine termini technici angewandt wurden, konnte man sie doch stets wieder auch wörtlich nehmen und der Philosophie nachsinnen, die sie ursprünglich voraussetzten.

Mit den phantastischen Felsen der chinesischen Malerei übernahm die islamische persische auch deren zweideutige, animalisch anmutende Formen. Eine 1393 gemalte Handschrift des Schah-Nameh⁷¹ zeigt in der Kuppe eines blumenübersäten Hügels unverkennbar die Gestalten zweier Tiger (Abb. 146). Die gespannten Formen der beiden Raubtiere sind unter dem sie bedeckenden Boden so deutlich ausgeprägt, daß man erwartet, sie plötzlich aus ihrem Versteck sich auf ihre Beute stürzen zu sehen. In den Falten eines Bernsteinberges, dessen Bild eine 1388 entstandene Handschrift des »Buchs der Wunder der Welt«⁷² schmückt, erkennt man ein menschliches Gesicht. Voller solcher Anzeichen versteckten warmblütigen Lebens sind die schraffierten Schatten der schwammig durchlöchernten Felsen der Landschaftsmaler der timuridischen Schule. Die Striche und Punkte⁷³, die die Vorsprünge und Auswüchse dieser Felsen umschreiben, deuten zugleich Münder und unzählige Augen an.⁷⁴ Hier und da zeichnen in den gehäuften Farbtupfern und Schnörkelstrichen ganze Köpfe von Menschen und Tieren sich ab.⁷⁵ Die steinige Landschaft einer um 1460 in Herat gemalten Jagdszene⁷⁶ wimmelt von Gesichtern wilder Tiere und Ungeheuer. Die Reiter,



146. Tiger und Drachen im Berg. Oben: Miniatur in einer italienischen Handschrift einer Naturgeschichte, 14. Jh. Unten: Kupferstich in Athanasius Kirchers »China Illustrata«, 1667. Nebenstehend: Miniatur in einer Handschrift des Schah-Nameh, Schiras, 1393 n. Chr.

die unter schweren chinesischen Wolken durch diese Landschaft galoppieren, scheinen weniger auf Tiger und Steinböcke aus zu sein als auf die grimassierenden Steine, die sie allseits umgeben. Eine 1539 entstandene Handschrift aus der Schule von Schiras⁷⁷ enthält eine Darstellung violetter, roter und brauner Berge, die die Gestalten verschiedener Tiere in sich bergen. Diese sozusagen aus Tieren aufgehäuften Berge erinnern an indische Miniaturen, wo man Elefanten oder Kamele erblickt, die bei näherem Zusehen aus den verschiedensten anderen Tieren zusammengesetzt sind: Alles ist in Bewegung, überall drohen Schnauzen und Schnäbel.

Die Vorstellung der Erde, der großen Welt, als eines belebten Wesens nach dem Muster des Menschen, der kleinen Welt, war, wie schon eingangs erwähnt, dem Abendland nicht fremd. Brunetto Latini referiert die Meinung, daß die Seele der Erde auf dem Grund der Meere wohne, deren Gezeiten als die Atemzüge des großen Wesens aufzufassen seien.⁷⁸ Leonardo da Vinci sah das Meer des Blutes in unzähligen Adern durch den menschlichen Körper sich verzweigen, wie das Weltmeer in unzähligen Wasseradern durch die Erde.⁷⁹ Nikolaus von Kues verstand die Wälder als das schützende Fell der Erde.⁸⁰ Doch gingen abendländische Philosophen über die Betrachtung solcher Entsprechungen zwischen der Verfassung des Menschen und derjenigen seiner Welt, zwischen der Struktur des Mikrokosmos und derjenigen des Makrokosmos nicht hinaus, bildeten von der Voraussetzung dieser Entsprechung her kein geomantisches System.

Dennoch gibt ein gotisches Kräuterbuch des 14. Jahrhunderts eine



Darstellung der Natur des Lapislazuli, die einige Bekanntschaft des Verfassers (wenn nicht des Malers, der die Darstellung schuf) mit dem chinesischen geomantischen System, mit der Feng-Shui-Lehre, zu ver-raten scheint.⁸¹ Da sieht man den blauen Stein nämlich bewahrt von dem Tiger und dem Drachen, die nach jener Lehre in der Erde wohnen. Der Tiger steckt auch dem fraglichen Bilde zufolge in dem Felsen, der den Edelstein enthält (Abb. 146). Sein gefleckter Kopf, seine Pfoten und Krallen heben sich deutlich von dem Gestein ab. Ihm gegenüber, vor der Felswand, steht ein Mann, der eine Hacke über den Kopf schwingt, sei es, um sich gegen die Erscheinung des Tigers zu verteidigen, sei es, um sie ganz aus der Wand herauszubrechen. Denn daran, daß diese Erscheinung aus dem Felsen herausstrebt, lebendig ist, läßt das Bild keine Zweifel zu. Der Strahl eines Himmelslichts fällt auf das Tier und bestimmt dessen Beziehung zu den Sternen. Der Tiger hat die Farbe des Minerals, das er darstellt, ist himmelblau. Der Drachen, sein Gefährte, reckt von der Höhe des Felsens drohend den Kopf gegen den Mann, der die Hacke gegen den Tiger schwingt.

Die Zeichnung könnte von einem fernöstlichen Muster angeregt sein, denn in wesentlichen Zügen ähnelt sie derjenigen, mit der 1667 der deutsche Jesuit Athanasius Kircher die Erläuterung des chinesischen geomantischen Systems in seiner »China illustrata« illustrierte⁸² – und es ist anzunehmen, daß der jesuitische Polyhistor die Vorlage zu der von ihm gebotenen Abbildung von einem seiner im Reiche der Mitte tätigen Ordensbrüder erhielt (Abb. 146).

Doch sowohl der Maler des erwähnten Kräuterbuchs wie der Stecher von Kirchers Illustration des nach chinesischer Meinung zwischen zwei Gipfeln in der Provinz Kiamsi bestehenden Spannungsverhältnisses stellten die Drachen auf den Felsen ins Freie, wo sie ja höchstens der besseren Anschaulichkeit halber am Platze waren. Ungeheuer aus den Bildungen des Bodens lasen aber Landschaftsmaler auch im Abendland

147–148. Tiergestaltige Berge. Oben: Der hl. Christophorus, Gemälde von Pieter Huys, Winterthur, Sammlung Reinhart. Unten: Der hl. Christophorus, Gemälde in der Nachfolge Hieronymus Boschs, Dijon, Musée des Beaux-Arts.



– von Bruegels belebt wirkenden Bergen war schon die Rede, und Bruegel war nicht der einzige, der im Unbelebten Lebendiges aufspürte. Darstellungen des heiligen Christophorus in Winterthur⁸³ und in Dijon zeigen diesen in Landschaften, deren Hügel ihn mit aufgerissenen Mäulern zu bedrohen scheinen (Abb. 147, 148). Auch auf dem Blatt, auf dem Bruegel die schlimmen Symptome und schlimmeren Konsequenzen der Todsünde des Stolzes zusammenstellte, 1557, reißt ein Berg das Maul auf und hat überdies einen Schuppenkamm auf dem Rücken. Wie die beiden anderen genannten geht Bruegels Darstellung auf Erfindungen Hieronymus Boschs zurück. Bei Bosch ist stets die von Ungeheuern bevölkerte Erde auch selbst ein Ungeheuer. Ihre Buckel insinuieren das Spiel kräftiger Muskeln unter ihrer Oberfläche, Gräben sehen aus wie Narben. Die feuerspeienden Berge des Gartens der Lüste haben Mäuler wie ein Leviathan. Eine im Berliner Kupferstichkabinett befindliche Zeichnung von Hieronymus Bosch illustriert das niederländische Sprichwort »Das Feld hat Augen, der Wald hat Ohren« – so daß man den Volksmund beim Wort genommen sieht: Sieben Augen öffnen sich im Gras, lauschend stehen zwei große Ohren unter den Bäumen.⁸⁴ Das von den Malern des fernen Ostens in Nebelschleiern angedeutete Leben der toten Dinge zeigt sich auf den Bildern einiger Maler des Westens mit aufdringlicher Deutlichkeit.

Kein Felsen der chinesischen – oder der von dieser belehrten, persischen – Malerei zeigt so unverhüllt menschliche Züge wie derjenige, den man im Hintergrund einer um 1400 gemalten Miniatur in einer Handschrift von Marco Polos »Buch der Wunder der Welt«⁸⁵ erblickt (Abb. 149). Dennoch ist bemerkenswert, daß diese Darstellung – eine der frühesten derartigen in der abendländischen Malerei – einen chinesischen Felsen abzubilden vorgibt. Und von den beiden Köpfen, die sich aus dem Berg im Hintergrund der Pieter Bruegel dem Jüngeren zugeschriebenen »Versuchung des heiligen Antonius« erheben, deren Gestalten 1845 den jungen Gustave Flaubert so nachhaltig beeindruckten – von jenen beiden »têtes monstrueuses de diâbles, moitié vivants, moitié montagne«, deren er in seinem Notizbuch gedachte⁸⁶, trägt einer



149. Felsen mit menschlichem Gesicht. Ausschnitt aus einer Miniatur in einer Handschrift der Reisen Marco Polos, *Le livre du Grand Caam*, um 1400, Oxford, Bodleyan Library.

einen chinesisch anmutenden hohen spitzen Hut. Auf einem Bild des Meisters von Flémalle⁸⁷ stehen zwei hohe Felsen über einer Stadt wie zwei Riesen. Ein Höllenbild von Dirk Bouts zeigt eine Felswand, die deutlich Stirn, Nase, Mund und Kinn, das Profil eines Ungeheuers, artikuliert. Vom Kopfe dieses Ungeheuers wirft ein Teufel die Verdammten in die Tiefe. Die Darstellung ähnelt in verblüffender Weise derjenigen eines buddhistischen Wunders auf einer in Tun-Huang gefundenen, mutmaßlich im 10. Jahrhundert der christlichen Ära gemalten Prozessionsfahne.⁸⁸ Dort hält Avalokiteçvara wunderbar einen Mann, den ein Räuber von der Höhe des Berges Kin-kang in die Tiefe gestürzt hat, im freien Fall auf. Doch würde man die verschiedenen Geschichten nicht kennen, so könnte man die Bilder für Darstellungen



150. Mensch, der einen Felsen hinabgestürzt wird. Links: Das Wunder Avalokiteśvaras, auf einer Tempelfahne aus Tun-Huang, 10. Jh. n. Chr., Paris, Musée Guimet. Rechts: Der Sturz der Verdammten, Ausschnitt aus einem Gemälde von Dierk Bouts, um 1470, Paris, Louvre (leihweise im Museum zu Lille).

des gleichen Vorfalls halten (Abb. 150). Simon Marmion hat zwei felsige Giganten der Erschaffung Adams als Zeugen beiwohnen lassen⁸⁹, und in dem irdischen Paradies, das Hieronymus Bosch auf dem linken Flügel seines »Heuwagen«-Triptychons gemalt hat, sieht ein anthropomorph gebildeter Felsen der Erschaffung Evas zu.

Dieser nicht ganz eindeutig menschliche Züge tragende Riese ist denen, die über die Landschaften chinesischer Maler hinblicken, innerlich verwandter als etwa die beiden »halb lebendigen, halb felsigen Köpfe«, die Flaubert im Palazzo Balbi zu Genua auf Bruegels »Versuchung des Antonius« bemerkte. Li Tscheng, ein Maler des 10. Jahrhunderts der christlichen Ära, hat einen solchen Riesen in ein verschneites Tal gesetzt⁹⁰, die schlummernde Masse dieses Kolosses vermittelt dem Betrachter eindringlicher als die über der Landschaft ausgebreitete

Schneedecke die Empfindung winterlicher Stille. Stolz erhebt ein anderer Berggriese das bewaldete Haupt über den Horizont einer Landschaft des Malers Kuan-Tong, dessen Werke während der Yüan-Zeit (also unter der Mongolenherrschaft) hoch geschätzt wurden.⁹¹ Wenn dieser Berg dem Maler des irdischen Paradieses neben dem Heuwagen (aus dem jeder ein paar Halme sich herauszureißen sucht) unter die Augen gekommen wäre, er hätte ihm seltsam vertraut erscheinen müssen (Abb. 151 und 152).

Es fragt sich natürlich, ob ihm nicht ein ähnlicher unbestimmt anthropomorpher fernöstlicher Berg tatsächlich unter die Augen gekommen ist, ehe er den steinernen Zeugen der Erschaffung Evas malte – oder ob man es an diesem, wie in ähnlichen Fällen mit einer nur durch die grundsätzliche Ähnlichkeit der Erscheinungen von Bergen überall auf Erden und der Wahrnehmungen der Menschen aller Völker bewirkten Ähnlichkeit der Bilder zu tun hat.

Ist es dem Menschen nicht unter allen Umständen natürlich, unbedeutende Formen sich zu deuten, in unbestimmte Erscheinungen bestimmte hineinzusehen? Hat nicht Leonardo da Vinci in jenem berühmten Passus seines »Traktats von der Malerei«, das dem Maler empfiehlt, Anregung bei der Betrachtung fleckiger und bröckelnder Wände zu suchen, eine allgemein menschliche Fähigkeit und Neigung vorausgesetzt?

»Wenn du auf buntgefleckte Mauern oder auf buntgemischte Steine blickst, so kannst du dort, falls du irgendeine Gegend zu erfinden hast, Bilder von allerlei Landschaften sehen, die mit Bergen, Flüssen, Felsen, Bäumen, weiten Ebenen, Tälern und Hügeln in mannigfacher Weise ausgestattet sind. Du kannst dort auch allerlei Schlachten und Gestalten mit lebhaften Gebärden erblicken, ferner seltsame Gesichtszüge und Gewänder und unendlich viele Dinge, die du später in vollkommener und schöner Form wiedergeben kannst. Es ist mit solchen Mauern und Gemischen ähnlich wie mit dem Geläute der Glocken, denn in ihren Schlägen kannst du alle Namen und Worte hören, die du dir ausdenkst.«⁹²

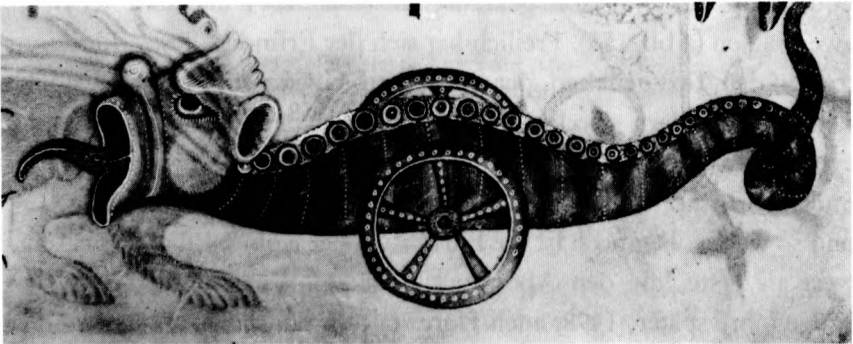
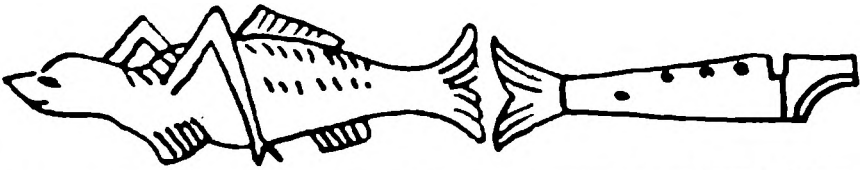


151–152. Menschengestaltige Berge. Links: Gemälde von Kuan-Tong, Anfang des 10. Jh. n. Chr., Peking, Palastmuseum. Rechts: Ausschnitt aus der Darstellung des irdischen Paradieses auf dem linken Flügel des »Heuwagen«-Triptychons von Hieronymus Bosch, Madrid, Prado.

Leonardo empfiehlt dieses Verfahren als »eine ganz neue Anschauungsweise . . . , die kleinlich und lächerlich erscheinen mag, aber dennoch recht nützlich ist, um den Geist zu verschiedenen Erfindungen anzuregen«. Niemand wird heute mehr die Nützlichkeit der fraglichen Anschauungsweise bezweifeln. Doch daß sie, als Leonardo sie empfahl, ganz neu war, darf bestritten werden, wenn man Leonardos Empfehlung mit derjenigen des chinesischen Malers Sung-Ti vergleicht, der etwa fünfhundert Jahre vor seinem italienischen Kollegen riet: »Sucht euch eine verfallene alte Mauer, spannt ein Stück weißer Seide darauf aus. Dies betrachtet nun von früh bis spät, bis ihr die bröckelnde Mauer durch die Seide seht, ihre Buckel, Löcher, Spalten und Ritzen, und haltet all das mit euren Augen und eurem Geist fest. Macht aus den Erhebungen eure Gebirge, aus den Vertiefungen eure Gewässer, aus den Höhlungen eure Schluchten, aus den Spalten eure Gießbäche, aus

den hellsten Stellen euren Vordergrund, aus den dunkelsten Stellen das Entfernteste. Prägt euch all das tief ein, und bald werdet ihr Menschen, Vögel, Pflanzen und Bäume sehen und Gestalten, die zwischen ihnen umherfliegen oder sich bewegen. Ihr werdet dann den Pinsel nach Belieben spielen lassen können. Und das Ergebnis wird nicht Menschenwerk, sondern himmlisch sein.«⁹³

Nicht allein die Anschauungsweise Leonardos hat der chinesische Maler vorweggenommen, auch deren Nutzen hat er eingeschätzt wie dieser. Allerdings mutete Leonardo den Malern nicht zu, die so anregend gefleckten Wände durch einen Schleier zu betrachten, vielleicht in der weisen Einsicht, daß die Organe der Abendländer auf direktere Wahrnehmung angewiesen sind als diejenigen der Leute, die am Sonnenaufgang daheim sind. Denn daß im Vergleich zu den Bewohnern von Kathay die Lateiner nur einäugig waren, wußte man bei den Lateinern ja mindestens schon, seitdem Hethum, der Armenier, es ihnen 1307 in seiner »Flore des estoires d'orient« mitgeteilt hatte: »des latins disent q'il voient d'un oil, mès les autres nacions dient que sont avuegles«.



153. Der Pfeifen-Fisch. Holzschnitt aus dem »Hortus Sanitatis«, Mainz 1491.

154. Drachen auf Rädern. Miniatur aus dem Luttrell-Psalter, um 1340, London, British Museum.

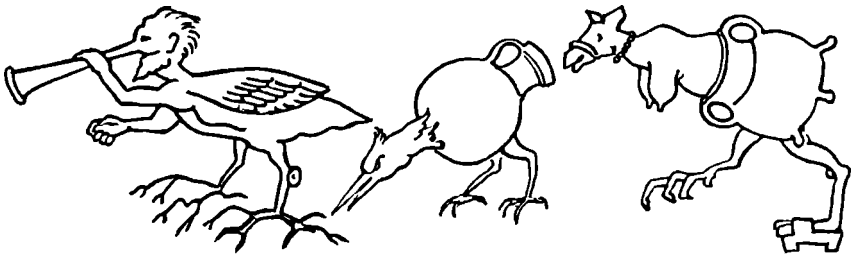
3. BELEBTE TOTE DINGE. Aufstand der Dinge bei Bosch und Bruegel. Vermenschlichte Dinge und eigenwillige Gebrauchsgegenstände im Fernen Osten.

Das späte Mittelalter traute dem Frieden nicht, den man die vermeintlich toten Dinge halten sah, und war durch seine Künstler darauf vorbereitet, Gebrauchsgegenstände aus Eisen, Ton oder Holz an der tierischen Natur aus Fleisch und Blut, ja sogar an der menschlichen Vernunft partizipieren zu sehen. Unter den Fischen, die man in dem 1491 zu Mainz gedruckten »Hortus Sanitatis« verzeichnet findet, gibt es neben dem einer Säge mit Flossen mehr als den Angehörigen der später auch Alfred Brehm bekannten Familie der Pristidae gleichenden Sägefisch (der seinem Namen Ehre macht, indem er ein Schiff zersägt) einen Flötenfisch, den uns der Illustrator dieser größten Naturkunde der Inkunabelzeit als Flöte oder Pfeife (Abb. 153) mit Fischschwanz präsentiert.⁹⁴ Im Louterell-Psalter⁹⁵ finden wir andererseits schon 1340 einen Drachen auf Rädern (Abb. 154), in dem man leicht ein orientalisches Modell erkennt. Ein Holzschnitt in der um 1478 in Köln gedruckten Bibel⁹⁶ zeigt den starken Engel der Offenbarung Johannis als ganz heterogen aus unbelebten Materialien, Fleisch und Blut zusammengesetztes Wesen: Ein Menschengesicht und Menschenhände, aber Arme und Rumpf aus chinesisch gekräuselten Wölkchen – und statt der Beine zwei Säulen (Abb. 155). Freilich hat sich der Erfinder dieses Bildes nur treu an den Text gehalten, der (in Luthers Übersetzung) sagt: »Und ich sahe eynen andern starcken Engel vom hymel ab komen / der war mit eyner wolcken bekleydet / und eyn regenbogen auff seynem hewbt / und seyn antlitz wie die Sonne / und seyne fusse wie fewr pfeyler . . .«, und so weiter. Dennoch ist die Illustration der Kölner Bibel bemerkenswert als erste, die den Apokalyptiker beim Wort nimmt – wie dies einige Jahre später, 1498, auch Dürer tat, dessen säulenbeiniger starker Engel den meisten späteren Illustratoren der Offenbarung als Muster diente.

Nirgends aber war man so aufgeschlossen für Erscheinungen, die die



155. Der starke Engel der Apokalypse. Holzschnitt aus der Kölner Bibel, um 1478.



156. Belebte tote Dinge. Grotesken vom Rande des ms. 124 der Bibliothek von Cambrai, 16. Jh.

Illusion einer bloß passiv dem verändernden Eingriff der Lebewesen ausgelieferten toten Dingwelt Lügen strafen, wie in den Niederlanden – Hieronymus Bosch malte eine Welt, in der man darauf gefaßt sein muß, alles zum Leben erwachen, alles mit allem sich verquicken zu sehen. Auf dem im Prado befindlichen Bild der »Versuchung des heiligen Antonius« sieht der Einsiedler unter den Geschöpfen, die ihm zu schaffen machen, allerlei Dinge, die einzig zu dem Zweck, ihn zu verstören, zu einem ungeahnten Leben erwacht zu sein scheinen. Aus dem Bach zu seinen Füßen sieht ihn ein Stein mit runden Augen drohend an. Eine Schachtel in Gestalt eines runden Burgturms mit trichterförmigem Hut schwingt mit dünnen, nackten Armen einen Hammer (Abb. 157). Auf dem Bild des »Jüngsten Gerichts«, das Allaert de Hameel nach einer Komposition von Hieronymus Bosch in Kupfer gestochen und so wenigstens im Umriß der Nachwelt bewahrt hat – denn das Original ist verschollen –, sieht man auf feisten Kinderbeinen einen umgestülpten, pfeildurchbohrten Korb durch den Vordergrund dieser letzten Szene der Weltgeschichte laufen.⁹⁷ In Lissabon ist von den bösen Geistern, die sich in der Nähe des betenden heiligen Antonius herumtreiben, einer auf einem tönernen Krug beritten, dem Pferdebeine gewachsen sind.⁹⁸ Die Nase des Teufels auf dem »Heuwagen« im Prado ist eine Trompete.⁹⁹ Bosch hätte nicht so viele Nachahmer gefunden, wenn seine Entdeckungen nicht irgendwelche Ahnungen seiner Zeitgenossen bestätigt hätten. Einen Krug mit dem



157–158. Belebte tote Dinge. Oben: Ausschnitt aus der »Versuchung des hl. Antonius« von Hieronymus Bosch, Madrid, Prado. Unten: Yorimitsu von Gespenstern bedrängt, Gemälde von Tosa Mitsuaki, Mitte des 14. Jh. n. Chr.

Kopf und den Armen eines Menschen erblickt man auf einem Gemälde von Pieter Huys;¹⁰⁰ an den Rändern einer in der Bibliothek von Cambrai aufbewahrten Handschrift des 16. Jahrhunderts gibt es Vögel, die mit langen Schnäbeln aus dem Bauch von Krügen picken, einen Henkeltopf, der den Unterleib eines eselsköpfigen Wesens mit Hängebrüsten und Vogelbeinen bildet, einen spitzbärtigen Vogeldämon, dessen Nase ihm als Trompete dient (Abb. 156). Bruegel hat in seinen Gemälden und Kupferstichen einen allgemeinen Aufstand der Gebrauchsgegenstände gegen ihren Schöpfer, den Menschen, in unzähligen Einzelheiten geschildert.¹⁰² Hier droht ein Krug mit den Armen, da läuft ein Faß auf vier Beinen, Mühlen und Paläste verziehen feixend die Gesichter, Geldbeutel kämpfen mit Schatztruhen.

Einige dieser Mischwesen, nämlich jene Gefäße, die mit tierischen oder menschlichen Gliedern und Gesichtern ausgestattet sind, haben Ahnen in der antiken Keramik, deren Geschlecht Nachkommen auch in der islamischen Keramik des 13. und 14. Jahrhunderts hatte. Indem aber die abendländischen Maler und Zeichner solche Mischwesen als handelnde Personen in ihre Historien einsetzten, gaben sie diesen Gelegenheit zu einer aggressiven Betriebsamkeit, die die antiken Keramiker ihren zoomorphen Geschöpfen nie zugetraut hätten. Historien, in welche tote Dinge handelnd eingreifen, waren der abendländischen Kunst neu, als an der Grenze zwischen spätem Mittelalter und früher Neuzeit der realistische Pinsel einiger niederländischer Maler sie entdeckte.

Früher als Bosch und Bruegel jedoch haben dergleichen diabolische Geschichten voller verteufler Dinge die Maler des fernen Ostens geschildert.

Die ältesten derartigen Schilderungen sind uns nicht in der chinesischen, sondern in der japanischen Malerei erhalten. Das Tosa Mitsuaki, einem Maler des 14. Jahrhunderts der christlichen Ära¹⁰³ zugeschriebene Bild des von Dämonen bestürmten Yorimitsu (Abb. 158) zeigt diesen Helden, nachdem er mit vier Gefährten die Ungeheuer bekämpft, in der Ecke eines Zimmers sitzend, in das ihn (wie seine Geschichte



159, 160. Vermenschlichte Dinge. Links: Ausschnitt aus dem »Zug der hundert Dämonen« von Tosa Mitsunobu, Anfang des 15. Jh. n. Chr. Rechts: Ausschnitt aus einem Kupferstich von Hieronymus Cock nach einem »Jüngsten Gericht« von Hieronymus Bosch.

erzählt) ein Totenschädel geführt hat. Yorimitsu sitzt ruhig und läßt sich augenscheinlich nicht anfechten von dem, was ihn bedroht, was angesichts der Prozession von Schreckgespenstern, die auf ihn eindringt aus der Tiefe des Raums, zweifellos die Bewunderung des Betrachters verdient. Diese Schreckgespenster mit den drohend aufgerissenen Mäulern, Schnauzen und Schnäbeln scheinen nämlich in die Verschwörung gegen den Helden sogar allerlei vermeintlich harmlose Gebrauchsgegenstände verwickelt zu haben, Dinge, auf die der Held sich offenbar verlassen zu können meinte. Eine umgestürzte Schale trippelt auf ihren Henkeln. Ein Koffer bildet anstelle seines Schlosses einen Mund und Augen aus. Wer, wenn nicht der Teufel, könnte ihm Beine gemacht haben? Hinter ihm watschelt auf zwei Beinchen ein halb aus der Scheide gezogenes Schwert. Alles in allem sieht man hier Yorimitsu genau in der Lage dargestellt, in der etwas über hundert Jahre später die alten Niederländer den heiligen Antonius malten. Das Thema ist in der Kunst des fernen Ostens noch im 18. Jahrhundert häufig behandelt worden.¹⁰⁴ Unter den Gegenständen, die die Dämonen des fernen Ostens mobilisierten, begegnen am häufigsten Behälter – Töpfe oder Kästen, denen der Teufel Beine gemacht hat. Auf den ersten Blick könnte man diese Erscheinungen oft für Menschen halten, die sich einen Topf oder Kasten übergestülpt haben. Doch handelt es sich tatsächlich stets um Gefäße, in die ein böser Geist gefahren ist. Ein ganzes Heer derartiger Wesen zeigt der dem 1525 verstorbenen Tosa Mitsunobu zugeschriebene »Zug der hundert Dämonen«¹⁰⁵, wo auf teuflischen Beinen Becken, Krüge, Töpfe und Teller paradien. Ähnlich teuflisch inspirierte Gefäße sind in der von Tosa Mitsunobus abendländischen Zeitgenossen Hieronymus Bosch geschilderten Welt unterwegs. Auf einer in Oxford befindlichen Zeichnung hat ein Hut sich derart selbständig gemacht, auf dem Wiener »Jüngsten Gericht« eine Glocke, anderswo ein Weidenkorb (Abb. 159, 160, 161). Unter den Dämonen, die die Helden und Heiligen des fernen Ostens bestürmen, wäre keiner dieser niederländischen Gegenstände fehl am Platze. Wie überhaupt die Lage, in der die abendländische Malerei den von Dämo-

nen versuchten christlichen Einsiedler darstellte, mit der des Erleuchtung suchenden buddhistischen Eremiten, dessen Bild die fernöstliche Kunst überliefert, in so vielen Einzelheiten vergleichbar ist, daß man sich fragen darf, ob sich nicht das Abendland mit dem Morgenland über dieses Thema schon sehr früh verständigt hat?



161. Vermenschlichte Dinge. Ausschnitt aus einem Kupferstich von Alart du Hamel nach einem »Jüngsten Gericht« von Hieronymus Bosch.

Kapitel VII.

Große buddhistische Themen

1. **BUDDHISTISCHE UND CHRISTLICHE VERSUCHUNGEN.** Die Versuchung des Buddha. Orientalische Legenden von den Versuchungen des heiligen Antonius. Ersetzung der Vorstellung einer langen Reihe einzelner Versuchungen und Prüfungen des Heiligen durch das Bild des simultanen Ansturms aller Mächte der Finsternis.

Das große Vorbild des alle Versuchungen und Peinigungen seitens höllischer Quälgeister standhaft und unerschüttert ertragenden Helden und Heiligen des fernen Ostens war der Buddha selbst, Gautama, der, ehe er Çākya-muni, der Weise, der Allmächtige wurde, sein Streben nach Erleuchtung gegen den Fürsten dieser Welt behaupten mußte. Pāpīyan – der Böse – oder Māra – der Tod – nahm, wie die Geschichte des Buddha lehrt, seine letzte Gelegenheit wahr, die Erleuchtung des am Fuße des Baums der Bodhi (oder Erleuchtung) meditierenden Bodhisattva zu verhindern, als er seine höllischen Heerscharen zu einem Generalangriff auf den schon bis zur Schwelle der Erleuchtung Vordrungenen befahl: »Vier riesige Heere, derengleichen weder Menschen noch Götter je gesehen hatten, von unerhörter Ungeheuerlichkeit.« Das »Lalita-Vistara« – eine alte Lebensbeschreibung des Buddha¹ – versucht, diese unerhörte Ungeheuerlichkeit anschaulich zu

machen: Da gab es Wesen, »welche die Fähigkeit besaßen, auf die verschiedenste Weise die Gesichter zu wechseln und sich auf hundert Millionen Weisen zu verwandeln... Wesen von mißgestalteten Bäuchen, Füßen und Händen... in deren Gesichtern ein schrecklicher Glanz funkelte, deren Gesichter und Zähne ungeheuer waren... manche hatten flammende Körper... manche kamen mit feuerspeienden Bergen beladen, manche stolz auf feuerspeienden Bergen beritten... manche hatten Elefantenohren, hängende Ohren. Manche hatten Bäuche wie Berge... andere hatten Bäuche wie Krüge von Gestalt... manche hatten hinfällige, aus losen Knochen aufgehäufte Körper...« Alle Ungeheuer der Hölle zugleich schickte Mâra in diese Schlacht, »und sie riefen lärmend schwarze Wolken herbei, brachten schwarze Nacht hervor«. Sie schleuderten Pfeile, Steine, Äxte gegen den Meditierenden, doch ihre Wurfgeschosse verwandelten sich in Blumen. Mâra ließ es regnen, um den Bodhisattva in einer Überschwemmung zu ersäufen, doch die Schlange Mucilinda nahm den Prinzen schützend in die Mitte der Windungen ihres aufgerollten Leibes, und so blieb dem Bösen nur das letzte Mittel, die Lüsternheit des Heiligen zu versuchen. Er schickte also dem Bodhisattva seine Töchter, die sich bemühten, ihn mittels der zweiunddreißig Kunststücke der schwarzen Kunst der Weiber zu beunruhigen, indem sie sich entblößten und verhüllten, ihre Brüste zeigten, die Ringe an ihren Beinen klirren ließen und ihre Schenkel enthüllten, die Elefantenrüsseln glichen. Aber auch diese »Reklame« für das süße Leben ließ den meditierenden Asketen kalt – er durchschaute die Reize der Töchter Mâras, sah deren Unreinheit und »die Vergänglichkeit der hinfälligen, mit Leiden behafteten Körper«. Auf den Darstellungen dieser Szene sieht man deshalb unter verführerischen Schönheiten oft ein verkrüppeltes altes Weib – wenn der Künstler nicht überhaupt die verführerischen Schönheiten sämtlich aus der Sicht des Bodhisattva als häßliche alte Frauen zeigt.²

Die Szene ist sowohl in der Skulptur wie in der Malerei häufig dargestellt worden. Sinnverwirrend detailliert bieten sich frommer Betrachtung Mâras scheußliche Streitkräfte auf einer mutmaßlich im

10. Jahrhundert der christlichen Ära gemalten und in Tun-huang im Chinesisch-Turkestan gefundenen Tempelfahne (Abb. 162). In Tibet schilderte man die Szene summarischer und weniger üppig, doch in Tibet wie in Turkestan folgten die Maler im wesentlichen den Angaben der Lebensbeschreibung des Buddha: Überhaupt sind bei der Darstellung von Dämonen die Maler des buddhistischen fernen Ostens gewöhnlich den Angaben der Beschreibung der von Mâra zum Angriff auf den zukünftigen Buddha befohlenen Dämonen im »Lalita-Vistara« gefolgt. Die mit feuerspeienden Bergen beladenen, auf feuerspeienden Bergen berittenen Dämonen aus Mâras erstem Aufgebot gegen den Buddha etwa erblickt man auf dem Li Lung-mien zugeschriebenen Rollbild im Gefolge der Höllenfürstin Kwei-Tze-Mu. Alle Versuchungen von Helden und Heiligen in der buddhistischen Kunst sind mehr oder weniger getreu nach dem Muster der Beschreibung der Versuchung des Buddha unter dem Baum zu Bhodgaya geschildert. Und es spricht viel dafür, daß auch den abendländischen christlichen Malern, die zwischen spätem Mittelalter und früher Neuzeit ein neues Bild der Versuchungen des heiligen Antonius fixierten, von ferne dieses Muster vorschwebte. Schon der ältesten Legende des Vaters des christlichen Mönchtums, die durch den heiligen Athanasius, dessen Zeitgenossen, überliefert ist, hat man buddhistische Muster nachweisen wollen. Die diesbezüglichen Mutmaßungen verschiedener Gelehrter³ sind nicht leicht zu entkräften. Ägypten, das schon zu hellenistischer Zeit in direktem Handelsverkehr mit Indien stand, war fernöstlichen Anregungen zweifellos zugänglich, und die Geschichte des heiligen Einsiedlers Antonius ist ja eine ursprünglich ägyptische Geschichte. Eine 1342 von dem Dominikaner Alphonsus Hispanus⁴ übersetzte arabische Fassung dieser Geschichte enthält eine zweifellos nach fernöstlichem Muster erzählte Episode, in der eine Königin den Eremiten in ihren Palast mitnimmt.

Der durch die »Legenda Aurea« des Jacobus de Voragine der abendländischen Christenheit vertrauten Lebensbeschreibung des heiligen Einsiedlers zufolge hatte dieser im Laufe seines langen Lebens (einhun-



162. Die Versuchung Buddhas, seine Bestürmung durch Māras Teufel. Ausschnitt aus einem in Tun-huang gefundenen Gemälde, etwa 10. Jh. n. Chr., Paris, Musée Guimet.

dertundfünf Jahre wurde er alt) viele Versuchungen und Prüfungen zu bestehen. Einmal griffen die Teufel ihn an, als er in einer Grabkammer lag, einmal setzten sie ihm in tierischer Gestalt zu – als Wolf, Leopard, Bär, Löwe, Schlange und Skorpion, ein anderes Mal, als ihn die Engel in den Himmel hoben, machten die Teufel ihnen den heiligen Mann streitig; einmal sah Antonius aus der Höhe das Netz der Versuchungen die ganze Welt bedecken – ein anderes Mal versuchte ihn der Glanz einer am Wege liegenden Silberschale, oder bei wieder anderer Gelegenheit der eines Goldbrockens –, dann auch erschien ihm der Teufel als Frau, als Faun, als Zentaur, als schwarzer Knabe und als Statue. Für das Bild des von Scharen von Teufeln, von tausend Teufeln, ja von einer bis in ihre bescheidensten Details verteufelten Welt belagerten Heiligen, das im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert die Phantasie der abendländischen Künstler und die Andacht der Frommen zu beschäftigen begann, macht die überlieferte Legende des Vaters der Mönche keine Vorschriften. Die Miniaturen einer Handschrift aus Valletta (1426), ebenso wie die 1435 gemalten der Florentiner Handschrift, desgleichen auch die um 1500 entstandene Tafel des Meisters der Heiligen Familie in München⁵ – zeigen als wichtigsten Gegenstand nicht eine der Versuchungen des heiligen Antonius, sondern dessen Besuch bei dem heiligen Einsiedler Paulus. Die unterschiedlichen Versuchungen, die die Legende verzeichnet, sind auf einer Reihe kleiner Bilder dargestellt.

Von einem ganzen Schwarm von Teufeln behelligt sieht man Antonius dagegen auf dem vor 1473 entstandenen Kupferstich von Martin Schongauer. Die Darstellung gilt als Illustration jener Episode der Legende des Heiligen, die in der Fassung der *Legenda Aurea* so berichtet ist: »Einst kamen die Engel und führten Antonius hochauf in die Luft, da waren die Teufel auch da und wollten es wehren und warfen ihm vor alle Missetat, die er von Kindesbeinen an hatte getan. Sprachen die Engel: ›Der Sünden sollt ihr nicht gedenken, denn sie sind getilgt von der Barmherzigkeit Gottes; wisset ihr aber Sünden, die er getan hat, seit er ein Mönch ist worden, die saget.‹ Das mochten die

Teufel nicht tun; da trugen ihn die Engel ungewehrt zum Himmel empor und wieder hernieder.«⁶ Vergleicht man aber Schongauers Darstellung mit diesem Text, fällt auf, daß man bei Schongauer den Heiligen von allen guten Geistern verlassen allein in der Gewalt der Bösen sieht. Kein Engel steht ihm bei.

Man hat eine Darstellung des heiligen Gutlac auf einer englischen Zeichnung der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gefunden, die der von Schongauer geschilderten Vision als Muster gedient haben könnte. Was eine Legende des 9. Jahrhunderts⁷ von jenem Heiligen berichtet, entspricht denn auch Schongauers Darstellung genauer als der zitierte Passus der Legende des heiligen Antonius. Gutlac, ein Einsiedler auf der Insel Crowland, wurde von Teufeln zuerst in die Lüfte und schließlich sogar bis in die Hölle entführt, ehe er seine Freiheit wiedererlangte. Gleichviel aber, ob Schongauer die erwähnte Darstellung der höllischen Himmelfahrt des heiligen Gutlac kannte oder nicht, ist festzustellen, daß die Vorstellung des Gott vertrauenden, aber für das bloße Auge allein auf sich gestellten Frommen, dem tausend Teufel zusetzen, in der Luft lag⁸, als er seinen berühmten Kupferstich schuf – denn Schongauers Darstellung des heiligen Antonius in der Gewalt der Teufel verbreitete sich nicht nur in Windeseile durchs ganze christliche Abendland, sondern wurde auch überall aufgegriffen, nachgeahmt und variiert.⁹

In der Folge überboten die Maler der »Versuchung des heiligen Antonius« einander bei der Schilderung der Gewalt der Teufel. Auf vielen dieser Bilder ist inmitten eines Strudels höllischer Schönheiten und Scheußlichkeiten der fromme Mann, dem das teuflische Panoptikum vorgeblich gilt, kaum noch auszumachen. Die bunten Dämonenschwärme, die man bei den Darstellungen der »Versuchung des heiligen Antonius« von Bosch, Mandyn, Huys, Met de Bles, Bruegel und deren Nachahmern um dieses Asketen willen aufgeboten sieht, sind bei keinem christlichen Hagiographen so gut beglaubigt wie in der referierten Stelle des »Lalita vistara«, wo der Generalangriff der Streitkräfte Mâras gegen den werdenden Buddha beschrieben ist, wie bei jener

Gelegenheit brennen auf diesen Bildern die Berge. Anstatt der in der Legende des Heiligen dokumentierten Erscheinungen der Silberschale, des Goldklumpens, des Netzes, Fauns, Zentaurs, des schwarzen Kindes und der Statue erblickt man auf diesen Bildern Schwärme von Teufeln, »die sich hundertmillionenfach verwandeln«. Und wie Gautama unter dem Baum der Bodhi, sitzt der christliche Einsiedler auf diesen Darstellungen seiner Versuchung oft am Fuße eines Baums.¹⁰ Auf einem zu Beginn des 16. Jahrhunderts gemalten Altar aus Marienfeld¹¹ wird der Heilige unter seinem Baum von einem Knochenmann angegriffen, der in seiner Legende nirgends erwähnt, von dem aber in der Beschreibung der auf den Buddha eindringenden Horden Mâras die Rede ist. Auffällig ist auch die wichtige Rolle, die die Maler der Versuchung des heiligen Antonius neben den die Standhaftigkeit des Eremiten durch ihre Scheußlichkeit bedrängenden Teufeln, den seine Lüsternheit reizenden Frauen zuteilen. Auf Jan de Cocks Bild der »Versuchung« sind überhaupt nur vier sinnverwirrende Teufelinnen in durchsichtigen Gewändern angetreten, den Heiligen zu verderben.¹² Eine Darstellung der gleichen Szene von der Hand eines Nachahmers des Herri met de Bles¹³ zeigt eine mit einem Hirschgeweih ausgestattete Kupplerin, die dem Eremiten zwei vollbusige junge Frauen, geschmückt mit glitzernden Halsketten und bizarren Hauben, vorführt und ihm zu sagen scheint: »Siehe diese Frauen, deren Gesichter wie der Mond, deren Münder wie der neu erblühte Lotus sind, diese Frauen mit süßen und entzückenden Stimmen, mit Zähnen wie Schnee und Silber«, während die Haltung des Eremiten die Antwort ausdrückt: »Ich sehe den Leib voller unreiner Dinge und Würmer, der bald der Zerstörung und den Leiden anheim fallen wird...«, die Antwort mit der, dem »Lalita Vistara« zufolge, der Buddha die Töchter Mâras abwies. Unter den Frauen, die es sich auf Boschs heute in Lissabon befindlichem Bild angelegen sein lassen, den Heiligen aus der Ruhe zu bringen, sind exotische Schönheiten, unter anderen eine Negerin. Pieter Huys zeigt neben einer spitznäsigen, buckligen Hexe und einer verschleierte Alten ein Mädchen, das dem die Augen niederschlagenden Einsiedler

über einer Schale mit Fleisch und Würsten seine straffen Brüste präsentiert, ihr Bauch und ihre nackten Schenkel sind mit einem Schuppenmuster bemalt oder tätowiert, so daß sie Fleisch und Fisch in einem zu sein scheint (Abb. 163). Ein im Prado befindliches Bild der »Versuchung«, das man Joachim Patinir oder Quentin Matsys¹⁴ zuschreibt, konfrontiert den Heiligen mit einer ähnlich gemischten weiblichen Gesellschaft. Hier aber drängt sich die runzlige, zahnlose alte Vettel mit dem schlaffen, unverhüllt scheußlichen Busen vor die appetitlichen Mädchen und reicht dem Heiligen einen Apfel, ein Inbild lächerlicher und verächtlicher Eitelkeit – wie das des alten Weibes, das Mâra gegen den Buddha aufbot.

Dennoch läßt sich der Beweis, daß das Muster des fernöstlichen Erlösers, das vielleicht schon dem Einsiedler in der ägyptischen Thebais von ferne vorgeschwebt hat, bei der späteren Ausprägung der Vorstellung von der Versuchung dieses Einsiedlers durch die hundert-millionenfältig wandelbaren Geschöpfe des Bösen von neuem direkt auf die Phantasie der abendländischen Christenheit gewirkt hat, nicht im einzelnen und unwiderleglich führen. Man wird auch die Vorstellung von der Versuchung eines frommen Asketen durch eine Welt voller Teufel nicht für eine leicht nachweisbare Übertragung aus der buddhistischen in die christliche Anschauung halten dürfen. Fromme Asketen waren ja, selbst wenn die ersten Eremiten sich an indischer Weltentsagung ein Beispiel genommen haben sollten, im 15. Jahrhundert dem christlichen Abendland ebenso vertraut wie der Teufel. Aber gerade deshalb, weil in der Sicht des christlichen Eremiten die Welt derjenigen, der sich der buddhistische widersetzte, so verzweifelt ähnlich sah, ist nicht unwahrscheinlich, daß Christen in dem Bild des vom Fuße des Baums der Erleuchtung einer Welt voller Teufel unerschütterlich die Stirn bietenden Gautama eine Historie erkannten, die sie sich unbedenklich, ja ohne sich der Entlehnung bewußt zu sein, aneignen konnten, weil sie ihnen zustand.



163. Die Versuchung des hl. Antonius. Gemälde von Pieter Huys, Paris, Louvre.

2. TOTENTÄNZE UND BILDER DER VERWESUNG. Wie dem späten Mittelalter die Toten gegenwärtig waren: Liegende Tote, aufrechte Tote, tanzende Tote. Antike Larven. Die dritte und die vierte Begegnung des Bodhisattva. Die Zustände des Todes im Abendland. Grabmäler. Unterredung eines Knochenmanns mit einem Mönch in Qizil und auf italienischen Fresken. Wandelnde Totengerippe, Vetâlas und Citipatis. Lamaistische Totentänze. Begegnung lamaistischer und franziskanischer Anschauungen der letzten Dinge in Peking. Citipatis in der Nürnberger Weltchronik.

Wie die Vorstellung des von einer Welt voller beängstigender und verlockender Teufel und Teufelinnen versuchten Einsiedlers brachte diejenige eines Todes, der Mann und Weib, jung und alt, arm und reich, hoch und gering zum Tanze führt, der abendländischen Christenheit zwischen spätem Mittelalter und früher Neuzeit die Eitelkeit der Welt vor Augen. Und diese Vorstellung eines allgemeinen Totentanzes war wie diejenige des der Verführung zum Tanz widerstehenden Asketen dem durch den Buddha belehrten Morgenland vertraut, ehe sie dem christlichen Abendland bedeutend wurde.¹⁵

Man weiß, daß die früheste Formulierung des Motivs im Abendland diejenige der »Legende von den drei Lebenden und drei Toten«¹⁶ war, die von drei jungen Leuten sagt, denen drei Leichen die Eitelkeit der Welt enthüllen. Gegenstand der bildenden Kunst wurde die Legende zuerst in Italien, illustriert von den Fresken in Santa Margarita bei Melfi, den um 1260 entstandenen der Kathedrale von Atri, ferner von den Darstellungen zu Subiaco (1335), Pisa (1350–1360), Cremona (1419) und Clusone. Die drei Toten sieht man auf diesen Bildern teils aufrecht den Lebenden gegenübertreten, teils zu deren Füßen in offenen Särgen liegen. Oft hat der Maler einen Einsiedler der Begegnung beiwohnen lassen.

Die ältesten poetischen Bearbeitungen des Themas scheinen jedoch französische Dichter geliefert zu haben – Baudoin de Condé (um 1275) und Nicolas de Margival (vor 1310). Die englische Dichtung des Walter Map und eine wie diese anscheinend schon im 12. Jahrhundert verfaßte

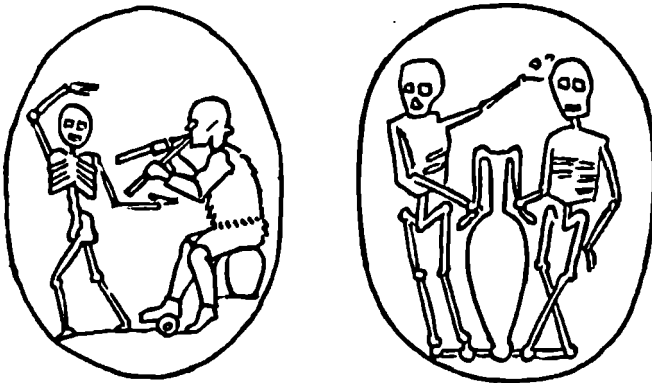
italienische Fassung, die man in der älteren Literatur als Muster aller späteren Versionen bezeichnet findet, gelten gegenwärtig als verhältnismäßig moderne Behandlungen der Legende in altertümelnder Manier. Die frühesten Illustrationen enthält eine gegen Ende des 13. Jahrhunderts für Marie von Brabant, die zweite Frau Philipps des Kühnen¹⁷, zusammengestellte poetische Anthologie. Schon wenig später – wohl zu Beginn des 14. Jahrhunderts – wurde die Legende auch in Frankreich Gegenstand der Wandmalerei. So in der Kirche Sainte-Sécolène in Metz, in Kermaria, in Jouet (Vienne), in La Ferté-Loupière, in Villiers-Saint-Benoît (Yonne) und in Ennezat. Die drei Lebenden und die drei Toten illustrierten die Handschrift des Stundenbuchs des Herzogs von Berry und das gedruckte Stundenbuch des Jean du Pré. Zu Hal in Belgien und in Brüssel (in der Kirche von Le Sablon) sieht man die Szene in Reliefs an den Ecksteinen der Arkaturen. Um die gleiche Zeit begann man in Adams Grab am Fuße des Kreuzes auf Golgatha das Skelett des Vaters des Menschengeschlechts darzustellen.¹⁸ Doch erst im 15. Jahrhundert fiel es dem Tod ein, die Lebendigen zum Tanz aufzufordern. Eine der ältesten Darstellungen dieses lustig das Tanzbein schwingenden Todes – aus dem Jahre 1424 – befand sich auf dem Cimetière des Innocents in Paris. Doch Totentänze sah man schon wenig später auch anderswo im Abendland gemalt: um 1440 in London, zwischen 1450 und 1460 in Kermaria, 1468 in Lübeck, zwischen 1460 und 1470 in La Chaise Dieu, in Basel. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde die Vorstellung des Totentanzes der ganzen abendländischen Christenheit gründlich vertraut und geläufig. 1485 druckte Guyot Marchant seine erste »Danse Macabre«. Ein Jahr später schon erschien eine zweite Auflage derselben und zugleich eine »Danse macabre des Femmes«, ein besonderer »Frauentotentanz«. Vérard brachte 1492 eine Imitation des erfolgreichen Bilderbuchs auf den Markt, Buchhändler in Lyon und Troyes folgten seinem Beispiel. Die Bilder dieser unautorisierten Nachahmungen lehrten den Betrachter – ebensogut wie die der Originalausgabe –, daß dem Tod alle Bilder gleich sind, weil er alle gleich macht.

Künste und Måle haben nachgewiesen, daß der Wandel in der Erscheinung der den Lebenden begegnenden Toten von den unbewegte stehenden oder liegenden Figuren der ältesten Darstellungen zu den oft wildbewegten der Totentanzbilder, vor allem durch die Mysterienspiele befördert wurde, die den Tod leibhaftig auf die Bühne brachten. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ging man in Europa mit Tod und Verwesung so vertraulich um, daß man selbst Grabmäler mit ihrem Bilde schmückte. Früher hatte man die Toten auf ihren Gräbern liegend abgebildet, als lebten sie noch und schliefen nur. Jetzt stellte man sie als verwesende oder ausgedörrte Leichen dar: so den 1362 verstorbenen François de La Sarraz in La Sarraz, den 1388 verstorbenen Charles de Hangest in Davenescourt, den 1393 verstorbenen Guillaume de Harcigny in Laon, den 1402 verstorbenen Kardinal Lagrange in Avignon. Schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts gab es viele derartige Grabmäler in Frankreich. In Deutschland ließ man sich erst nach 1470 gern solche Denkmåler der eigenen Verwesung setzen.¹⁹ Aber die Faszination der Abendländer durch sinnfållige Bilder dessen, was sie im Grabe erwartete, hielt lange an. In Gisors wurde 1525 ein Grabmal errichtet, das dem Betrachter den Blick ins Innere des Grabes zu gestatten vorgibt. Åhnliche vorgetåuschte offene Gråber wurden dargestellt in Clermont d'Oise, in Boisrouge und 1557 in der Kathedrale von Moulins.

Manche dieser Darstellungen greifen zweifellos antike Motive auf. So zeigt ein Basrelief aus Cumae einerseits die Bewohner des Elysiums, andererseits drei tanzende Gerippe.²⁰ Åhnliche Darstellungen findet man auf antiken Lampen aus Grabkammern.²¹ Auf dem im Louvre aufbewahrten Becher von Boscoreale²² defiliert ein Reigen von Toten, die einerseits die Begierde und die Lüste, andererseits Sophokles, Moschion, Menander und Epikur darstellen. Stets sind bei diesen antiken Darstellungen die Knochenmånner Zeugen von Szenen fleischlicher Lüste und Freuden. Silenus ist ihr Gefåhrte, sie halten Leiern und Amphoren.²³ Die Toten laden gewissermaßen die Lebenden ein, sich des Lebens zu freuen, solange sie es noch besitzen. Im »Satyricon« des Petronius findet man beschrieben, wie der neureiche Trimalchio

während eines Gastmahls ein silbernes Skelett auf den Tisch bringen läßt, das mit grotesken Verrenkungen die Lebenslust der Gäste anstacheln soll. Doch konnte man solche Bilder anders verstehen als der lebenshungrige Trimalchio sie verstanden wissen wollte²⁴, und die Christen des späten Mittelalters, denen sie vermutlich aus der Glyptik²⁵ vertraut waren, werden geneigt gewesen sein, auch diese epikuräischen Knochenmänner als Zeugen der Eitelkeit weltlicher Freuden anzusehen (Abb. 164). Doch die größte Verwandtschaft mit den christlichen Darstellungen des Todes im Mittelalter zeigten die verwesenden, die wandelnden, die tanzenden Leichen und Knochenmänner der buddhistischen Kunst Zentral- und Ostasiens.

Bekanntlich begegnete Siddharta, ehe er sich von der Welt lossagte, nacheinander einem Alten, einem Kranken, einem Toten und endlich einem Eremiten. Diese vier Begegnungen enthüllten ihm die Eitelkeit der Welt und bestärkten ihn in dem Entschluß, ihren Freuden zu entsagen. In einer schlaflosen Nacht betrachtete er seine schlafenden Frauen und deren schlafende Dienerinnen und meinte sie alle tot in ihren Gräbern liegen zu sehen. Ein Toter und ein Mönch, die einen jungen Prinzen, dem alle Freuden der Welt zur Verfügung stehen, über deren bodenlose Eitelkeit belehren: Die Erleuchtung des Buddha begann mit der Erfahrung, die die abendländische Legende von den drei



164. Skelette auf antiken geschnittenen Steinen.

Lebenden und den drei Toten formuliert. Der Eremit, der auf manchen französischen und italienischen Darstellungen der Legende der Begegnung zwischen den Lebenden und den Toten beiwohnt²⁶, spielt dort die gleiche Rolle wie der Eremit, dem Siddharta nach dem Toten begegnete – er weist dem Verstörten den angesichts der Eitelkeit der Welt einzig richtigen Weg. Da die Künstler des buddhistischen fernen Ostens nicht selten die vier Begegnungen des Buddha zu einer Szene zusammenfaßten, weisen ihre Bilder und die westlichen Schilderungen der Begegnung dreier junger Edelleute mit drei Toten oft eine frappierende Ähnlichkeit auf.

Das »Lalita-Vistara«²⁷ berichtet, wie der Bodhisattva sich einst mit großem, prächtigem Gefolge in einen Lustgarten begab, als sein Blick auf einen Toten fiel, den man auf einer Bahre vorübertrug. Auf den Gemälden und Reliefs, die diese Szene zeigen²⁸, liegt die Leiche gewöhnlich auf dem Boden und versperrt dem Zug des Prinzen den Weg, scheußlich anzusehen, von Geierschnäbeln zerfleddert. Der Kontrast könnte nicht krasser sein: einerseits das prinzliche Gepränge, andererseits der abscheuliche Kadaver. Aus dem gleichen Kontrast wirkt das berühmte Fresko im Campo Santo zu Pisa. Grünwedel²⁹, der in seinem Buch über die »Mythologie des Buddhismus« diese Übereinstimmung feststellt, erwähnt überdies ein in Pisa behandeltes Nebenmotiv, das genaue Entsprechungen in der buddhistischen Kunst hat: das Motiv des von einem Jäger aufgescheuchten und angegriffenen Todesdämons. Tatsächlich ist dieser Todesdämon nicht der einzige exotische Teufel in Pisa, der Campo Santo wimmelt sozusagen von Chinesen. Und wie in Pisa auf dem Campo Santo, zeigen die um 1335 in Subiaco entstandenen Darstellungen mit liegenden Toten, die das gleiche Thema behandelnden Tafelbilder von Bernardo Daddi (um 1340) und von Jacopo del Casentino (1320–1349) sowie die um 1350 gemalte Miniatur im Breviarium der Blanca von Savoyen und das um 1419 gemalte Fresko in Cremona jene Erfahrung, die den Bodhisattva Siddharta auf den Weg der Erleuchtung führte.³⁰

Die Geschichte der vier Begegnungen des Bodhisattva Siddharta war

den Abendländern zu jener Zeit bereits nachweislich bekannt, denn Marco Polo erzählt sie im Zusammenhang seiner Beschreibung der Insel Ceylon, wo bekanntlich ein Fußabdruck des Buddha verehrt wird, den die Muslime, die gleichfalls zu dem fraglichen Monument pilgern, dem christlichen Reisenden zwar als eine Spur unseres ersten Vaters Adam bezeichneten, was Marco Polo aber nicht abhielt, bei den Heiden Erkundigungen über den »sagamoni Borcan« einzuziehen, von dessen einstiger Anwesenheit auf der Insel die Spur ihres Erachtens zeugte. Sagamoni sei der Sohn eines Königs gewesen und von seinem Vater sorgfältig von jeder Berührung mit der Krankheit, dem Alter und dem Tod ferngehalten worden. Nachdem er aber eines Tages bei einer Landpartie erst einen Toten, dann einen gelähmten, zahnlosen Greis gesehen und sich hatte sagen lassen, daß wir alle alt werden und sterben müssen, habe er – referiert Marco Polo – »beschlossen, in dieser häßlichen Welt nicht länger zu verweilen, und sich vorgesetzt, den zu suchen, der nie stirbt und dem er das Leben verdankte«. Er habe also die dreißigtausend schönen Mädchen, die der Vater ihm in dem prächtigen Palast, wo er fern der häßlichen Welt aufgewachsen war, zur Verfügung gestellt hatte, verlassen und sei in die Wildnis gegangen. »Dort lebte er sehr fromm und keusch und fastete streng, ganz als wäre er ein Christ gewesen«, sagt Marco Polo. »Und wäre er ein Christ gewesen, wahrlich, ein großer Heiliger unseres Herrn Jesus Christus wäre er gewesen, so gut und rein war sein Leben.«

Marco Polo wußte nicht, daß vielleicht schon, als er 1271 seine Reise nach Kathay antrat, sicherlich aber als er in den letzten Jahren des Jahrhunderts sein Buch diktierte, der »sagamoni Borcan«, dessen Geschichte ihm die Heiden auf Ceylon erzählt hatten, im Abendland gleichwohl als großer Heiliger unseres Herrn Jesus Christus anerkannt war, freilich unter einem anders lautenden Namen. Denn die Geschichte, die ihm die Heiden auf Ceylon erzählt hatten, las man, als der weitgereiste Venezianer in einem Gefängnis zu Genua seine Erinnerungen zu Papier bringen ließ, schon seit einigen zwanzig Jahren in den »vitae sanctorum« des damaligen Erzbischofs von Genua, in der als

»legenda aurea«, goldene Legende, berühmten Sammlung von Heiligenleben des Jacobus de Voragine. Sankt Josaphat, las man da, wurde in Indien als Sohn eines großen Königs geboren. Dem hatte man prophezeit, daß sein einziger Sohn, anstatt ihm auf den Thron zu folgen, den christlichen Glauben annehmen und die Welt fliehen werde. »Als der König das hörte, erschrak er und ließ dem Sohn einen köstlichen Palast bauen, abseits von der Stadt, darein tat er das Kind, und tat zu ihm lauter schöne Jünglinge. Und gebot ihnen, daß sie dem Kind weder von Tod noch Alter noch Krankheit noch Armut sollten sagen . . .« Doch mit der Zeit wurde der in diesem künstlichen Paradies eingeschlossene Jüngling schwermütig. »Als der Vater das vernahm, war ihm leid, und er ließ ihm Rosse bereiten und hieß eine Schar vor ihm fahren, die mußte in die Hände klatschen – also wollte er mit Fleiß hindern, daß ihm etwas Häßliches möchte begegnen. Da nun der Jüngling also dahin fuhr, begegneten ihm von ungefähr ein Aussätziger und ein Blinder . . .« Und so weiter. Bei der nächsten Ausfahrt sieht Josaphat, der Königssohn, einen Greis. Und erfährt endlich, daß alle Menschen sterben müssen. Der Eremit, dessen bloßer Anblick den Bodhisattva über den Weg belehrte, auf dem er Erlösung von der schlechten Welt zu suchen habe, muß in der christlichen Bearbeitung der Geschichte deutlicher werden. Sankt Barlaam ist hier ein christlicher Eremit, der dem Prinzen die frohe Botschaft verkündet und ihn zum Christenglauben bringt.

Daß Marco Polo die Geschichte von Barlaam und Josaphat nicht kannte, ist unwahrscheinlich; nicht nur, weil man sie in den »vitae sanctorum« des Jacobus de Voragine liest, sondern weil die Geschichte, als der Erzbischof von Genua sie dieser Sammlung einverleibte, im Abendland schon seit rund hundert Jahren in vielen Sprachen umlief – schon im Jahre 1204 wurde sie ins Isländische übersetzt – und sehr beliebt auch bei den Dichtern war. Gui de Cambrai und Chardry haben das Leben des indischen Königssohns und seines Lehrers in französischen Versen beschrieben, Rudolf von Ems verfaßte zwischen 1225 und 1230 ein deutsches Epos, das die Geschichte von Barlaam und Josaphat

erzählt. Offiziell als Heilige der römischen Kirche katalogisiert hat die beiden anscheinend zuerst Petrus de Natalibus, Bischof von Jesolo (bei Venedig) von 1370 bis 1400. Aus dessen Verzeichnis übernahm der Kardinal Baronius ihre Namen in das Martyrologium, das, von Papst Sixtus V. (1585–1590) autorisiert, den Festtag von Barlaam und Josaphat auf den 27. November festsetzte.

Die Identität der Geschichte des heiligen Josaphat mit derjenigen des Buddha scheint von den Abendländern, die auf Marco Polos Spuren mit dem fernen Osten Bekanntschaft machten, zuerst dem portugiesischen Chronisten Diogo de Couto aufgefallen zu sein, der sich fast dreihundert Jahre nach Marco Polo auf Ceylon das Leben des »Budão« erzählen ließ. »Da wir diese Geschichte hörten, hätten wir gern gewußt, ob die alten Heiden dieser Länder in ihren Schriften einige Kenntnis von Sankt Josaphat bewahren, der von Barlaam bekehrt wurde, denn von diesem sagt seine Legende, daß er Sohn eines großen Königs von Indien war und daß er die gleiche Erziehung hatte und die gleichen Erfahrungen machte, die sie diesem Budão zuschreiben.«

Weitere dreihundert Jahre sollten vergehen, bis abendländische Gelehrte sich davon überzeugten, daß in den Geschichten der Heiden des fernen Ostens von Buddha nicht, wie Diogo de Couto gemeint hat, eine dunkle Erinnerung an den heiligen Josaphat nachwirkte, sondern daß umgekehrt die katholischen Christen unter dem Namen Sankt Josaphat den Buddha verehrten: Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ermittelten abendländische Philologen, daß der dem heiligen Johannes Damascenus zugeschriebene Bericht über Barlaam und Josaphat letztlich auf eine im 6. Jahrhundert in Afghanistan in Pehlevi verfaßte buddhistische Erbauungsschrift zurückgeht, die den Bodhisattva »Judasaf« nannte. Ein Christ bearbeitete diese hauptsächlich, indem er den Mönch Barlaam in sie einfügte, der den Prinzen zum Christentum bekehrt – und in dieser Bearbeitung gelangte die Geschichte von Barlaam und Josaphat über syrische und georgische Übersetzungen zur Kenntnis eines Mönchs namens Johannes, der sie ins Griechische übersetzte. Die Übersetzung des Johannes wurde später dem heiligen

Johannes von Damaskus (um 675 bis um 750) zugeschrieben, einem Theologen, der, ehe er Mönch wurde, ein hohes Amt am Hofe des Kalifen Abu Djafar Almansur in Damaskus bekleidet hatte. Aus den Schriften dieses bedeutenden Lehrers der griechischen Kirche verbreitete sich die Legende dann durch alle abendländischen Literaturen. Zainer in Augsburg druckte 1477 eine deutsche Fassung, wo man »wie des kunigs sun in dem aufscziechen am ersten sahe in dem weg eynen blinden und eyn aufsmörckigen und eynen alten krummen Man« durch einen Holzschnitt illustriert sieht.³¹ Eine serbische Miniatur des 14. Jahrhunderts³² zeigt den Prinzen stehend in Betrachtung eines im offenen Grabe liegenden Leichnams und eines Mönchs.

Die in Pisa im Campo Santo dargestellte Belehrung der Lebenden durch die Toten ist eine Demonstration nicht allein des Gegensatzes von Leben und Tod, sondern überdies auch des Prozesses der Verwesung. Jede der drei in den offenen Gräbern zur Schau gestellten Leichen zeigt diese in einem anderen Stadium (Abb. 165). Die Betrachtung der verschiedenen Stadien unseres Verfalls ließen sich auch die Buddhisten angelegen sein. Der Blick der Orientalen ging dabei eher noch mehr ins einzelne als derjenige der Abendländer.

Dies geht klar aus der Beschreibung und Darstellung der »Neun Zustände eines Körpers nach dem Tode« hervor, die in mehreren Fassungen überliefert ist, einer chinesischen des 11. Jahrhunderts und verschiedenen japanischen:³³

»Erster Zustand: Bleiches Gesicht. Die Schönheit schwindet wie die einer Blume.

Zweiter Zustand: Der Körper schwillt an. Elend ist nun der einst so schöne Körper.

Dritter Zustand: Der Körper gedunsen. Wie vergänglich ist doch das Leben!

Vierter Zustand: Der Körper verwest. Der Schädel und die Rippen werden sichtbar. Ergelt es nicht uns allen endlich wie dieser Leiche?

Fünfter Zustand: Der Körper wird Beute der Tiere. Der Bauch öffnet sich. Nirgends entgehen unsere Körper der Zerstörung.

Sechster Zustand: Der Körper ist verfault und wird grün. Das noch blutig gefärbte Skelett ist seines Fleisches beraubt. Wie sollten wir nicht bedenken, daß unser Körper von den Hunden gefressen werden wird?

Siebenter Zustand: Der Körper ist nur mehr ein Skelett, dessen Knochen noch zusammenhängen. Das Fleisch allein unterscheidet Männer von Frauen, ihre Knochen sind die gleichen.

Achter Zustand: Die Knochen des Skeletts sind zerbrochen und verstreut. Alles was wir bei der Betrachtung eines Körpers am meisten lieben, verfault und zerfällt zu Staub.

Neunter Zustand: Ein altes Grab unter wucherndem Pflanzenwuchs. Wenn wir ein Grab auf dem Toribe-Berg besuchen, was, außer den Tautropfen auf diesem Grab, ist dort zu sehen?«

Der arme Leichnam, dessen Zersetzung hier geschildert wird, war ehemals der Leib der Kaiserin Dan-rin (die im 9. Jahrhundert der christlichen Ära lebte). Ein anderes Mal wiederum geht es um die sterblichen Reste der für ihre Anmut und ihren Geist berühmten Ono no Komachi, deren Gedichte einst die Welt vor einer Hungersnot retteten, als sie während der großen Dürre des Jahres 866 n. Chr. ein Gewitter provozierten.

Die Darstellung dreier verschiedener Stadien der Verwesung an den drei Toten des Campo Santo zu Pisa steht im Abendland nicht allein. In Subiaco³⁴ sieht man den ersten der drei Toten nur durch die Totenstarre von einem Schlafenden unterschieden, in dem ersten Zustand der fernöstlichen Beschreibung. Der zweite Leichnam zeigt bereits Spuren von Verwesung, der dritte ist schon halb verwest, im vierten der von den Dichtern des fernen Ostens unterschiedenen Zustände: Die Glieder sind noch mit Fleisch bedeckt, aber »der Schädel und die Rippen kommen schon zum Vorschein«. Auf dem Tafelbild des Jacopo del Casentino wie auf dem Fresko im Campo Santo zu Pisa (Abb. 165) wird an erster Stelle der zweite Zustand zur Schau gestellt. Der Körper des ersten der drei Toten ist angeschwollen, die Wangen gedunsen, der Leib aufgetrieben. Im vierten Zustand sieht man den zweiten Toten, den dritten im sechsten oder siebenten. In Cremona³⁵ und auf dem um 1340



165. Die drei Zustände des Körpers nach dem Tode. Ausschnitt aus dem Fresko mit dem »Triumph des Todes« im Campo Santo zu Pisa, 1350–1360.

gemalten, heute in Florenz befindlichen Diptychon, das von einigen Bernardo Daddi zugeschrieben wird, sind die drei Toten miteinander im selben Grab bestattet. Auch diese Darstellungen zeigen die drei weniger als Vertreter verschiedener Stände als vielmehr in verschiedenen Stadien der Verwesung. In Poggio Mirteto³⁶ sieht man einen gekrönten König zu Pferde in Betrachtung der Leichen dreier Könige, die ihm den unvermeidlichen Verfall aller irdischen Macht und Herrlichkeit in drei verschiedenen Stadien zur Anschauung bringen. So hat man in der »Legende von den drei Toten« zugleich eine »Legende von den drei Stadien der Verwesung«, die ganz das nämliche lehrt wie die buddhistische Beschreibung der »Neun Zustände«.

Von der »Legende von den drei Toten« belehrt, ging man schließlich im Abendland so weit, auf Grabmälern das offene Grab mit der darin verwesenden Leiche darzustellen. Diese Darstellungen verraten, daß der abendländischen Christenheit die ihr während des hohen Mittelalters eigentümliche Gewißheit der wesentlichen Unzerstörbarkeit nicht allein der Seele, sondern auch des von Gott nach seinem Bild geschaffenen Körpers, im späten Mittelalter abhanden kam. Auf gotischen Gräbern liegen die »Gisants« mit offenen Augen in Erwartung der Posaunen des Jüngsten Gerichts. Sie haben bereits Teil an der ewigen Ordnung. Der Tod hat sie von ihren Gebrechen befreit und ihnen ihre eigentliche Gestalt wiedergegeben. Lange wurden derart die Toten, gleichviel in welchem Alter sie verstorben waren, auf ihren Gräbern stets im Alter der Auferstehung dargestellt, das die Theologen auf das Alter Christi festsetzten – zwischen das dreißigste und das dreiunddreißigste Jahr. Noch Ludwig XI. bestimmte in dem Vertrag für sein Grabmal, daß er sich auf diesem »mit dem schönsten Antlitz, das Ihr machen könnt, und jung und voll . . . keineswegs aber kahl«, dargestellt wissen wollte.³⁷ Der Künstler, der die Toten friedlich und in unvergänglicher Schönheit schlummernd bildete, sprach Heilsgewißheit aus.

Doch im »Herbst des Mittelalters«³⁸ kam eine asketisch weltverachtende Tendenz bei der Beurteilung des Verhältnisses von Zeitlichkeit und Ewigkeit zur Geltung, die von der Nichtswürdigkeit des Zeitlichen



166. Dritter Zustand des Körpers nach dem Tode. Grabmal des Kardinals Lagrange, Avignon, Musée du Petit Palais.

überzeugt werden wollte, wo immer sich Gelegenheit dazu bot. So schritt man von der Schilderung der Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten fort zur Darstellung der Verstorbenen auf ihren Gräbern in Gestalt verwesender Leichen. Das älteste bekannte derart geschmückte Grab liegt in La Sarraz, in der Schweiz, und ist zweifellos als Anwendung der Lehre etwa des Campo Santo zu Pisa zu verstehen. Es entstand 1362. Einer der ersten französischen Herren, der ein Konterfei seiner verwesenden Leiche auf seinem Grabmal anzubringen befahl, der 1393 verstorbene Guillaume de Harcigny aus Laon³⁹, hatte das heilige Land besucht und auf dem Rückweg vielleicht die Gemälde des Campo Santo zu Pisa gesehen.

Die Inschriften, die gewöhnlich derartige Grabmäler erläutern, zitieren manchmal alte Weissprüche:

Wie ihr seid, waren wir
sein wie wir sind, werdet ihr . . .

sagen in einer Erzählung des 13. Jahrhunderts die Toten, unter ihnen ein ehemaliger Kardinal. »Bald wirst du sein wie ich, ein stinkender Leichnam, Fraß der Würmer«, gemahnt das Spruchband über der Darstellung der verwesenden Leiche des 1402 in Avignon verstorbenen Kardinals Lagrange auf dessen Grab (Abb. 166). Die Darstellung zeigt die Leiche im Zustand des dritten Toten vom Campo Santo zu Pisa. Die Ermahnung des Spruchbands entspricht derjenigen, die bei dem fernöstlichen Dichter die Betrachtung eines Körpers im sechsten Zustand nach dem Tode anregt: »Wie sollten wir nicht bedenken, daß unser Körper von den Hunden gefressen werden wird?« Ebenfalls in Avignon zeigte ein Gemälde den verwesenden Leichnam einer Frau im offenen Sarg⁴⁰, einer abendländischen Ono no Komachi, deren Grabschrift erklärte:

Einst war ich die schönste der Frauen
Bin so geworden durch den Tod . . .

Ein Grabmal in Moulins zeigt in einem offenen Grab die Leiche mit aufgeplatzttem Bauch (im fünften Zustand), und eine mahnende Inschrift läßt dieses Bild die Worte sprechen: »Mein Leib, der einst schön

war, ist nur mehr Verwesung.« Ein ähnliches Bild ließ den buddhistischen Betrachter der »Neun Zustände« fast die gleichen Worte vernehmen: »Elend ist nun der einst so schöne Körper.« Grabschriften, die derart die Vergänglichkeit alles Irdischen feststellten, gibt es im Abendland zwar auch aus älterer Zeit schon.⁴¹ Neu waren im späten Mittelalter die plastischen Darstellungen, die zur Anschauung bringen, wovon in diesen Sätzen die Rede ist. Mit diesen Darstellungen aber wurde im Abendland die Einsicht Siddhertas jedem Christen nahegelegt.

Gelegentlich stellten im Abendland wie im fernen Osten die Künstler den Lebenden wandelnde Tote aufrecht gegenüber. Im Abendland sieht man solche Begegnungen geschildert in Santa Margarita bei Melfi, in der Kathedrale von Atri, in der Kirche San Flaviano zu Montefiascone, in französischen Bildern und Gedichten. In der Höhle des Seemanns in Qizil⁴² in Zentralasien ist ein Mönch gemalt, auf den ein Knochenmann einzureden scheint. Die Darstellung des Franziskaners (des hl. Franciscus persönlich) auf einem 1325 entstandenen Gemälde in der Unterkirche von Assisi⁴³, der auf einen neben ihm stehenden Knochenmann weist, ist dem über fünf Jahrhunderte älteren buddhistischen Bild verblüffend ähnlich (Abb. 167). Derartige Begegnungen zwischen einem Lebenden und einem Toten findet man außer in Assisi auch dargestellt im Kapitelsaal von San Antonio zu Padua, auf einem Fresko von Broletto in Como, auf einem Basrelief in San Pietro Martire zu Neapel, das im Jahr 1361 entstand⁴⁴, sowie in einer französischen Handschrift des 15. Jahrhunderts.⁴⁵ Man hat sogar vermutet, daß diese Bilder das Thema der Begegnung von Lebenden und Toten in seiner ursprünglichen Form behandeln, die erst später, unter dem Einfluß des trinitarischen Symbolismus und um der stärkeren Wirkung willen zu der in Pisa und anderswo gewählten, mit der Begegnung dreier Lebender und dreier Toter, umgebildet worden wäre.⁴⁶

Doch die wandelnden Knochenmänner dieser Darstellungen unterscheiden sich von den zu dritt in ihren Gräbern verwesenden Toten, die man in Pisa und anderswo gemalt sieht, nicht allein durch die Zahl. Jene verwesenden Toten nämlich demonstrieren die unerbittlich ihren



167. Mönch und Knochenmann. Links: Ausschnitt aus einem Fresko eines Höhlentempels in Qizil, Mittelasien, vor dem 9. Jh. n. Chr. Rechts: Ausschnitt aus einem Fresko in der Unterkirche von Assisi.

Lauf nehmende Natur – während die wandelnden, redenden Knochenmänner den Gesetzen der Natur nicht unterworfen und aus einer übernatürlichen Sphäre zu kommen scheinen. In dem »Brunnen aller Wissenschaften« antwortet auf die Frage: »Werden in dieser Zeitlichkeit die Toten wiederkehren?« Sidrach: »Nur für einen Augenblick, bei der Wiederkunft des wahren Propheten (Christi) und zum Jüngsten Gericht.«⁴⁷ Die Toten, die die Lebenden heimsuchen, sind also keine echten Toten, sondern Geister, die als Kadaver und Totengerippe nur verkleidet sind. Die Hölle weiß den Tod mit dem Anschein des Lebens auszustatten. Höllischer Spuk waren derart auch die Knochenmänner, die man bei den Totentänzen die Beine werfen sah.

Lauffer hat auf den asiatischen Ursprung der Totentänze hingewiesen.⁴⁸ Häufig begegnen lebende Leichname in der buddhistischen Mythologie, und bei diesen handelt es sich gewöhnlich um verkappte Dämonen. Gewisse Schergen Pāpīyāns tragen die Livree des Todes. Das »Lalita-Vistara« spricht, wie schon erwähnt, von »einigen, deren Körper hinfällig, aus Knochenhaufen zusammengekehrt«, von anderen auch, »deren Haut, Fleisch und Blut ausgetrocknet« sind, ein Relief in Gandhāra zeigt einen dieser Leichendämonen mit bereits allen Fleisches entblößtem Schädel.⁴⁹ Auf einer um das 10. Jahrhundert der christlichen Ära gemalten Tempelfahne aus Tun-huang sieht man Māra von zweien dieser Skelette begleitet: Das eine schwingt einen abgeschnittenen Kopf, das andere spannt, breitbeinig hingehockt, den Bogen und scheint nicht übel Lust auf einen Tanz zu haben (Abb. 168). Auf einem Rollbild Kong Kai's⁵⁰, eines Malers der Sung-Zeit, wandert eine Truppe solcher vom Fleisch gefallener Dämonen grimassierend und die Glieder verlierend, wer weiß wohin? (Abb. 169)

Die in den Gräbern und auf Friedhöfen spukenden Vetālas oder Citipatis zeigen sich gleichfalls in Gestalt von Leichen oder Skeletten. Wenn ein Vetāla in eine Leiche fährt, verleiht er dieser magische Kräfte. Die Leiche kann sich rühren, kann reden, solange der Geist in ihr steckt. Eine Leiche erzählt die fünfundzwanzig Geschichten von Vetālas, die das »Vetālapancavimṣati« enthält. Gewisse Vetālas werden im



168. Dämonische Knochenmänner. Ausschnitte aus einem in Tun-huang gefundenen Gemälde, etwa 10. Jh. n. Chr., Paris, Musée Guimet.

Verlauf ihrer vielfältigen Abenteuer den Menschen recht vertraut. Man kennt sie in Indien, aber am meisten geschätzt werden sie in Tibet, einem Land großer Zauberer, wo man zu ihrer Beschwörung ein besonderes Ritual besitzt. Die Malerei überliefert ihr Bild. Am Rand eines Medaillons⁵¹ sieht man einen ganzen Friedhof auf den Beinen. Die Toten stehen auf, springen und tanzen, wie die Vetâlas es ihnen eingeben. Während die Vetâlas Tote bevorzugen, an denen noch etwas Fleisch ist, erscheinen die Schutzgeister der Friedhöfe, die Citipatis, als Skelette. Zwei dieser Citipatis sind stets im Gefolge Yamas, des Gottes der Hölle und des Todes.⁵² Das Paar pflegt, von Flammen umgeben, auf einer Leiche herumzutanzten, gleich dem beinernen Bogenschützen auf der Tempelfahne aus Tun-huang. Totentänze wurden einbezogen in die theatralischen Darbietungen anlässlich buddhistischer Zeremonien. Noch vor wenigen Jahren waren im lamaistischen Tempel zu Peking die Schädelmasken und als Totengerippe bemalten Kostüme für einen solchen Totentanz erhalten. Einer der auf der Tempelfahne aus Tun-huang dargestellten Dämonen scheint ein solches Kostüm zu tragen, was beweisen würde, daß dergleichen im fernen Osten schon im 10. Jahrhundert n. Chr. gebräuchlich war. In Tibet beteiligen sich die

beiden Citipatis am Tsam-Spiel⁵³, wo sie versuchen, einen diebischen Raben zu ergreifen. Ein anderes Spiel führt die Dämonen des Todes, bekleidet mit Gewändern, die schwarz auf weiß gezeichnetes Totengebein zeigen, bei dem Bemühen vor, sich eines Menschen zu bemächtigen – wie man sie bei den Totentänzen im spätmittelalterlichen Abendland sah.

Alle Reisenden sprechen von den Totentänzen Mittelasiens⁵⁴, die bis in die neueste Zeit nach einem im 8. Jahrhundert der christlichen Ära von Padmasambhava eingeführten Muster wiederholt wurden. Bei der Weihe des von diesem Mönch und Zauberer gegründeten Klosters Samyas stellte man nämlich pantomimisch das Leben Padmasambhavas vor, der, aus dem geheimnisvollen Udyâna kommend, den Buddhismus nach Tibet gebracht hatte.⁵⁵ Tanzende Tote aber geistern scharenweise durch dieses Leben. Wie der Buddha selbst war Padmasambhava



169. Dämonischer Knochenmann. Ausschnitt aus einem Rollbild des Kong Kai, 13. Jh. n. Chr., Washington, Freer Gallery.

fürstlicher Herkunft und wurde auf einem Lotus geboren. Wie der Buddha hat er die Einsamkeit gesucht – aber auf dem Weg dahin gemordet und in einem »mit Knochen geschmückten Friedhofskleid« getanzt. Wie der Buddha ist auch er versucht worden, jedoch auf einem Friedhof, und die Zauberbücher, die ihn lehrten, Geister auszutreiben, hat er von den Dâkinîs, Vampiren mit Totenschädeln, und von lebenden Leichen erhalten. Der tibetanische Buddhismus hat blutrünstige Neigungen, die dem sanften Mystizismus der Lehren Çâkyamunis äußerst fremd sind. Bei den Zauberriten und prachtvollen mythologischen Schauspielen des Buddhismus dieser Ausprägung spielen grauenhafte Erscheinungen eine große Rolle. Nach dem Zeugnis rGyalrabs' wurde der Tsam-Tanz schon zur Zeit des ersten buddhistischen Königs Srong-bcan-sgam-po (um 630 n. Chr.) aufgeführt. Die um 1327 n. Chr. in Sam-yas aus alten Quellen kompilierten »Annalen von Tibet« beschreiben ähnliche Aufführungen mit Plätzen voller schwarzköpfiger Männer und Paukenlärm.⁵⁶ Rubruck⁵⁷ und Odorico de Pordenone⁵⁸ schildern die Tibetaner als recht unheimliche Leute, die aus den Schädeln ihrer verstorbenen Verwandten trinken und diese früher sogar zu fressen pflegten. Jedenfalls ist vom Trinken aus mit Blut gefüllten Schädeln auch in tibetanischen Legenden die Rede.⁵⁹

Während des 13. und 14. Jahrhunderts der christlichen Ära verbreitete sich der Lamaismus über die Grenzen Tibets hinaus. Besondere Begünstigung fand diese tibetanische Form des Buddhismus an dem seit 1264 zu Khanbaliq residierenden mongolischen Hof. Den Lama Pags-Pa, der eine auf dem tibetanischen Alphabet basierende Schrift erfunden hatte, die eine bessere Transkription des Chinesischen ermöglichte als die bei den Mongolen gebräuchliche uigurische, erkannte Kubilai-Khan als Oberhaupt der buddhistischen Kirche an. Der große Zauberer rDo-rje-dpal (1284–1376) bekleidete das Amt des Aufsehers über die Riten. Bis zum Ende der mongolischen Yüan-Dynastie blieb Peking ein Zentrum des Lamaismus.⁶⁰ Da es zugleich ein Bischofssitz war und franziskanische Missionare am Hof von Khanbaliq (wie die Stadt bei den Mongolen hieß) ein und aus gingen, wird man annehmen dürfen,

daß die Minderbrüder dort die kultischen Totentänze der tibetanischen Buddhisten kennenlernten. Andererseits scheinen Mönche eben dieses Ordens die Totentänze im Abendland eingeführt zu haben.⁶¹

Ursprünglich sollen die Totentänze im Abendland zur Veranschaulichung der Predigt der Bettelmönche in Übung gekommen sein. Der Prediger ermahnte die Zuhörer, mit dem Tod zu rechnen, vor dem alle Menschen gleich sind – und dann schleppten in Leichentücher gehüllte Darsteller des Todes Menschen vor seine Kanzel, die als Könige, Priester, Soldaten, Bauern kostümiert waren. Die figurenreichen Gemälde und die Bildfolgen, wo Knochenmänner mit Menschen aller Stände tanzen, sind zweifellos von solchen Szenen angeregt. Als Beweis für diese Entstehung mag das bereits betrachtete Fresko in Assisi dienen, auf dem man den heiligen Franziskus selbst mit rhetorischer Gebärde auf ein Gerippe hinweisen sieht.

Ebenso wie dieses Gemälde einer um mehrere Jahrhunderte älteren Malerei an der Wand einer Höhle in Chinesisch-Turkestan verblüffend ähnlich sieht, ist die Verwandtschaft der während des späten Mittelalters in Kirchen aufgeführten Totentänze mit den lamaistischen Totentänzen unverkennbar. Der Prediger, der einen Lebendigen von einem wandelnden Toten packen ließ, handelte als Zauberer, und das ganze Schauspiel dürfte weniger den Charakter einer frommen Allegorie als vielmehr einer Geisterbeschwörung gehabt haben.⁶²

Die Neigung des späten Mittelalters zu solchen makabren Vorstellungen war zweifellos in der inneren Entwicklung dieser Zeit angelegt und wurde durch Ideen bestärkt, die sie aus der christlichen Überlieferung zog – neu war zwar die Intensität des Kults der Passion Christi zu dieser Zeit, neu die Faszination, mit der man sich zu dieser Zeit die Hölle ausmalte, neu der Eifer, mit dem man jetzt die Offenbarung Johannis studierte – aber die Ideen, welchen dieser intensive Kult, diese Faszination, dieser Eifer galten, waren der abendländischen Christenheit von ihrem Anfang an so vertraut wie die Vorstellung von der Nichtigkeit des Irdischen, die aus der Legende von den drei Lebenden und den drei Toten und aus den Totentänzen spricht. Dennoch – oder vielmehr

vielleicht gerade weil deren Gestalten vertrauten christlichen Vorstellungen so überzeugend entsprachen – hat die Vorstellungswelt des buddhistischen fernen Ostens einige der Bilder geliefert, in denen das späte christliche Mittelalter sich die Nichtigkeit des Irdischen vergegenwärtigte.

Der Abschnitt am Ende der Schedelschen Weltchronik, der »Von dem todt und endschafft der ding« handelt,⁶³ schließt mit dem Bekenntnis: »Wir glawben alle festiglich das got nach seiner pildnus den menschen gemacht hab, was mag uns nw leichtlicher begegnen denn disen kötigen irdischen leichnam den sundensack zelassen und zu dem wider zekeren der nicht verschmaht hat uns noch seiner gleichnus zemachen das der gaist des menschen mit dem gaist gottes erfüllet als taylhaftig der gotheit unnd irer seligkeit zwischen den engeln unnd chören der heilligen ewiglich leben söll.«

Man könnte dem Buddhismus nicht ferner sein als bei diesem Bekenntnis. Doch steht gerade unter demselben einer der großen Holzschnitte aus der Werkstatt von Dürers Lehrer Michael Wolgemut, denen das 1493 in Nürnberg gedruckte »Liber Chronicarum« oder »Buch der Chroniken« des Humanisten Hartmann Schedel⁶³ einen nicht geringen Teil seines Erfolgs bei den Zeitgenossen (wie übrigens



170. Citipatis. Rechts: Tibetantisches Gemälde. Links: Holzschnitt von Wolgemut in Schedels »Weltchronik«, Nürnberg 1493.

bei der Nachwelt) verdankte (und verdankt): Der Holzschnitt zeigt zwei auf einem unter seinem Bahrtuch sich regenden Leichnam ausgelassen tanzende Knochenmänner, unverkennbar Brüder der munter auf einem Leichnam herumtanzenden Citipatis eines tibetanischen Gemäldes (Abb. 170).

3. MANDALAS. Das buddhistische Mandala. Das gotische Mandala. Das Rad der Seelenwanderung und dessen abendländische Wandlungen.

Wie eine Reihe anderer Gestalten und Gebilde, die während des späten Mittelalters von der abendländischen Kunst aus der morgenländischen übernommen wurden (die brustgesichtigen Dämonen, die Blumenthrone des Buddha), waren wohl auch die Kompositionen von kreisförmig um einen inneren Kreis angeordneten Kreisen, die als Mandalas bekannt sind, nicht ursprünglich eine fernöstliche Erfindung, sondern im Osten einst durch den Hellenismus aus dem Westen eingeführt worden.

Die bereits zur karolingischen Zeit im Abendland bekannten erstaunlichen Darstellungen des christlichen Himmels, bei denen Bilder des Neuen und des Alten Testaments, geheiligte Symbole und Allegorien in Windrosen, Planeten, Kreise und Kränze von Tierkreiszeichen gesetzt sind⁶⁴, gehen sicherlich unmittelbar auf hellenistische Vorbilder zurück, die ihrerseits babylonische astrologische Vorstellungen überlieferten. Doch wurden später bei solchen Darstellungen auch Muster berücksichtigt, die sich, angeregt von den gleichen hellenistischen Vorbildern, die im christlichen Westen wirksam waren, im buddhistischen fernen Osten ausgebildet hatten. Die älteste bekannte Komposition, bei der man heilige Figuren in Kreisen von kreisförmigen Medaillons angeordnet findet, ist an einem Ort erhalten, wo die iranische und die buddhistische Kultur einander begegneten, der am Wege von Vorderasien nach Indien und China liegt, in Afghanistan.

In Kakrak⁶⁵ ist die ganze Kuppel des Heiligtums mit Rädern geschmückt. Eins steht am Scheitel der Kuppel in der Mitte, sieben



171. Kosmographische Komposition der Hundert Buddhas. Wandgemälde in der Kuppel des Tempels von Kakrak in Afghanistan, erste Hälfte des 5. Jh. n. Chr.

andere sind rings um dieses gestellt. Doch bildet jedes dieser Räder für sich abermals einen Kranz von Kreisen (Abb. 171). Die gesamte Dekoration erscheint als ein Räderwerk unzähliger ineinander gesetzter Scheiben. Diese Scheiben bilden die Aureolen der hundert Buddhas. In der Mitte sitzt der Bodhisattva Maitreya – der hier dem iranischen Mithras gleichgesetzt ist –, umgeben von sechzehn sitzenden Figuren. Auf den tangierenden Umkreisen sitzen elf kleinere Buddhas rings um einen größeren mittleren. Das ganze Bild ist in der Richtung des aus der Mitte strahlenden göttlichen Lichts gegliedert, in dieser Richtung geht ein Kreis immer aus dem anderen hervor und nimmt seinen Platz auf der heiligen Kurve ein: Der Anblick ist schwindelerregend. Ähnliche Kompositionen hat man in den Höhlen J und K zu Bâmiyân gefunden.⁶⁶ Dort gibt es das Bild eines jagenden Königs, dessen kuschano-sassanidisches Diadem mit drei Mondsicheln zugleich die Entstehungszeit der Darstellung – in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts n. Chr. –

und den persischen Ursprung der in solchen Kompositionen aus Kreisen verschlüsselten kosmologischen Ideen verrät.

In Tibet und in Japan wurden Darstellungen nach diesem Muster in die Riten und Zeremonien des Kultus einbezogen, die »Mandalas«, wie man sie nach der tibetischen Bezeichnung »mandara« in den abendländischen Sprachen nennt. In diesen Mandalas sind rings um die im Paradies thronende höchste Gewalt die Ränge der Götter und unzerstörbaren Wesenheiten angeordnet. Acht Figuren, unter ihnen der Buddha Çākya-muni, umgeben strahlengleich Amoghapaça, der eine Gestalt des Bodhisattva Avalokiteçvara ist.⁶⁷ Acht Bucchôs, acht große Bodhisattvas und acht Könige des Wissens entspringen nacheinander als unmittelbare Emanationen desselben dem Bucchô Shoissaibucchô.⁶⁸ Sechzehn Bodhisattvas, zweiunddreißig Bodhisattvas, gefolgt von mehreren Runden von Göttern und Geistern, beschreiben konzentrische Kreise.⁶⁹ Manchmal wechseln die heiligen Personen mit Tierkreiszeichen ab.⁷⁰ Auch die Ausstrahlung der Weisheit und Liebe des Buddha, der Weisheit, welche die Wahrheit erhellt und das Laster zähmt, der Liebe, die allen Existenzen die mitleidende Wohltätigkeit des Erleuchteten zukommen läßt, ist in derartigen Kompositionen abgebildet.⁷¹ Diese scharfsinnig erdachten Diagramme der geistigen Welt leiteten die Betrachter zur Einsicht in die großen Geheimnisse, ja zur Erkenntnis sogar des Nirvana. Eingeschlossen in einen Kreis von zweiunddreißig ineinandergesetzten Kreisen war hier nicht Indien allein, sondern die ganze Welt mit ihren Kontinenten und der Himmel mit seinen zahllosen Bewohnern dem Seligen zugewandt.

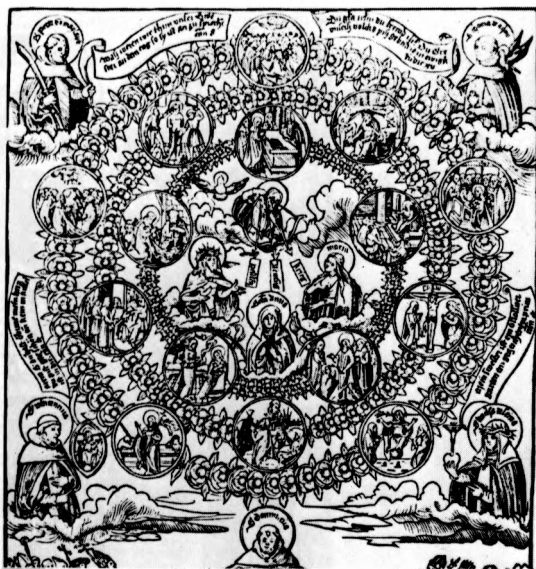
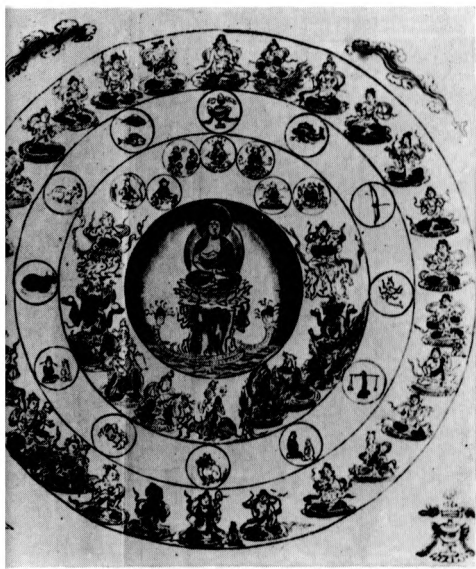
Vergleichbare abendländische Kompositionen, die während des hohen Mittelalters bereits den Einfluß der arabischen astronomischen Spekulation erfahren hatten – die Araber gingen hinter die hellenistischen Bearbeitungen der in diesen Kreisen symbolisierten Ideenzusammenhänge auf deren einfachere altorientalische Muster zurück –, fanden im späten Mittelalter Verwendung zur Darstellung wuchernder Zusammenhänge von Symbolen und Abstraktionen, die ihresgleichen nur in solchen buddhistischen Diagrammen der geistigen Welt haben.

Auf einem um 1510 entstandenen Holzschnitt von Wolfgang Traut sieht man die Freuden und Schmerzen Mariens in fünfzehn Kreisen dargestellt, die auf drei konzentrischen Kreisen angeordnet sind (Abb. 172). In der Mitte, im Paradies, ist Maria mit Anna, ihrer Mutter, bei der heiligen Dreifaltigkeit. Auf dem ersten äußeren Kreis liegen die Kreise der fünf Freuden Mariens, auf dem folgenden die Kreise ihrer fünf Schmerzen, endlich auf dem äußersten Kreis die Kreise ihrer fünf Triumphe.

Eine um 1490 in Nürnberg geschnittene Darstellung der Tugenden und Laster⁷² gibt deren Zusammenhang in einem ähnlichen System konzentrischer Kreise zu verstehen. Rings um den Allmächtigen liegen auf vier Kreisen die Kreise von neunzig Tugenden. Auf dem fünften äußeren und schwarzen Kreis thront die »Superbia«, der Hochmut, über den Todsünden und deren Begleitern. Den von Gott ausgehenden Tugenden stehen in der äußersten Gottesferne die ihnen entsprechenden Laster gegenüber, der Sanftmut und Frömmigkeit der Zorn und die Gotteslästerung. Die Darstellung macht den Bau der moralischen Welt einsichtig, insofern aber eignet sie sich wie die Mandalas als Zaubermitel: Ein derartiger Abriß der Zusammenhänge von Tugenden und Lastern mochte dem Betrachter dienlich sein bei dem Bemühen, die Laster zu bannen.⁷³

Die Komposition unterscheidet sich formal von der Darstellung der Freuden und Schmerzen Mariens, da von der Mitte ausgehende Strahlen den Kreis in sieben gleiche Segmente zerlegen, die den sieben theologischen Tugenden und den sieben Todsünden zugeteilt sind. Ähnlich gestaltet sind die buddhistischen Darstellungen des Rads der Seelenwanderung – Bhavacakra. Dem »Vinaya«, der Vorschrift aus dem zweiten Korb der heiligen Schriften des Buddhismus zufolge, hatte Çakya-muni selbst befohlen, dieses Rad im Kloster folgendermaßen zu malen:⁷⁴

»Man soll einen Kreis machen, wie ein Rad mit der Nabe inmitten. Macht dann fünf Speichen, um die Darstellungen der fünf Wege von einander zu trennen: Unter die Nabe und zu deren Seiten setzt hungri-



172a. Mandalas. Links: Illustration der buddhistischen Enzyklopädie Tripitaka. Rechts: Die Freuden, Schmerzen und Triumphe Mariens, Holzschnitt von Wolf Traut, um 1510.

ge Dämonen und Tiere, über sie malt die Menschen und die Götter.«

Die fünf Wege der Wiedergeburt, der höllischen, dämonischen, viehischen, menschlichen oder göttlichen, die jedes Wesen je nach seinen Verdiensten und Verfehlungen in früheren Existenzen beschreitet, kreisen im Inneren des Samsāra, des Rades der unendlichen Umdrehungen des Lebens. Die Nabe enthält ein Bild des Buddha und dreier Tiere, nämlich einer Taube, die die Begierde, einer Schlange, die den Zorn, und eines Schweins, das die Unwissenheit bedeutet. So wurde das Rad der Seelenwanderung schon im 6. Jahrhundert n. Chr. in Adjanta gemalt⁷⁵, so kannte man es später in Tibet, so sieht man es in modernen chinesischen Tempeln noch heute. Allerdings kommt zu den fünf erwähnten Wegen heute gewöhnlich noch der sechste – einer Wiedergeburt unter den »asuras« –, und auf der Nabe sieht man außer dem Buddha und den drei symbolischen Tieren heute meist auch Menschen dargestellt, die in die Höhe, zu den Göttern, aufsteigen und in die Tiefe, in die Hölle, hinabsteigen. Zwischen den Speichen des Rades glaubt der Betrachter nicht Flächenabschnitte zu erblicken, sondern Einblick in verschiedene Räume des Universums zu nehmen.

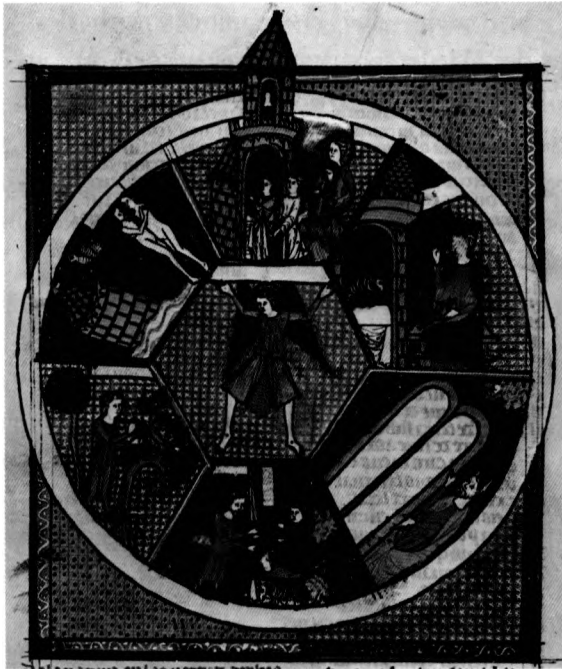
Mehr noch als die Nürnberger Darstellung der Tugenden und Laster entspricht diesem buddhistischen Muster Boschs heute im Prado aufbewahrte Tischplatte mit der Darstellung der sieben Todsünden.⁷⁶ Wie in Adjanta erblickt man hier zwischen den Speichen des Rades sieben Räume, und in diesen sieht man die sieben Todsünden begangen, jede in ihrer eigenen Welt, die dennoch nur unselbständig das ihre beiträgt zum Kreislauf des Rades der sündigen Welt.

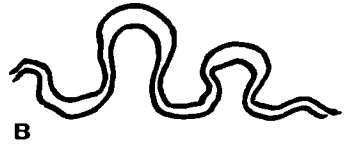
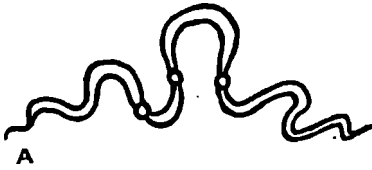
Eingeteilt wie das Bhavacakra ist auch die 1488 in Nürnberg geschnittene Darstellung des »Spiegels der Vernunft«, dessen acht Abschnitte verschiedene Wege durch das Leben und die Ziele, zu denen diese führen, vorstellen (Abb. 173).⁷⁷ Die Nabe dieses Rades ist ungewöhnlich umfangreich. Sie enthält das Bild eines Pilgers, der eine zur Mitte hin ansteigende Treppe erklimmt, der Teufel ist ihm auf den Fersen. Oben an der Treppe stehen die Gesetzestafeln – an diesen vorbei geht es wieder treppab in die Tiefe, wo mit gespanntem Bogen



173. Das Rad der Wiedergeburt. Links: Tibetanisches Gemälde, Hamburg, Museum. Rechts: Der Spiegel der Vernunft, Holzschnitt, Nürnberg, 1488. Auf S. 337: Die sechs Weltalter, Miniatur in dem Bréviaire d'Amour des Meisters Ermengau, 14. Jh., Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 857, fol. 56 verso.

der Tod wartet. Die Entsprechungen zwischen den buddhistischen Darstellungen der verschiedenen Wege der Wiedergeburt und der hier gegebenen Darstellung der verschiedenen Lebenswege, unter denen der Christ zu wählen hat, sind augenfällig. Wo der Buddha die Wiedergeburt in der Hölle zu malen befahl, unter der Nabe des Rades, gähnt hier der Rachen des Leviathan. Der Zone der Wiedergeburt unter den Göttern des Bhavacakra entspricht hier das Bild des Himmels, wo die Auserwählten bei der Jungfrau und der Dreifaltigkeit sind. Links sieht man an der Stelle, die das Bhavacakra den als Tiere Wiedergeborenen bezeichnet, die Sünder bei einem lustigen Gelage. Die Stelle, die auf dem Rad der Seelenwanderung den als Menschen Wiedergeborenen zusteht, besetzt hier der fromme Christ. Gegenüber sind die Auferstehung der Toten und das Jüngste Gericht auf zwei Abschnitte verteilt. Die Auserwählten nehmen den Platz der im fernen Osten unter den »asuras« Wiedergeborenen ein, die Verdammten denjenigen, den der





174. Wolken-Kürzel. A. Das chinesische »Tshi«. B. Das gotische »Tshi«. C. Borte eines chinesischen Umhangs, nach Li Lung-mien. D. Wolke von einer gotischen Aureole, nach einem Holzschnitt des 15. Jh.

Buddha den als hungrige Teufel Wiedergeborenen anwies. Zwischen diesen Darstellungen zeigt der »Spiegel der Vernunft« Engel mit erklärenden Schrifttafeln – aber insgesamt entspricht dessen Aufteilung der des Rades der Wiedergeburten so genau, daß man an die Zufälligkeit dieser Übereinkunft nicht leicht glauben kann. Der christlichen Vernunft freilich wären das sündige und das fromme Leben, Himmel und Hölle, einmalige Alternativen, der Spiegel der Vernunft drehte sich nicht wie das Rad der Wiedergeburten oder wie das im Abendland geläufige Rad des Glücks. Im »Bréviaire d'Amour« des Meisters Ermengau⁷⁸, einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, umfaßt ein sechsfach geteilter Kreis die Bilder der sechs Weltalter, in denen die ganze Weltgeschichte begriffen ist. Diese mochte man sich zwar derart im Kreis um den Herrn der Welt und der Geschichte ausgebreitet denken – es wäre aber keinem Christen eingefallen, sie wie die Räume zwischen den Speichen eines sich drehenden Rades unaufhörlich wiederkehren lassen zu wollen. Denn jeder wußte, daß mit dem siebenten Alter – dem des Jüngsten Gerichts – die Welt und ihre Geschichte ein für allemal am Ende waren.

4. DAS GOTISCHE »TSCHI«

In der abendländischen Kunst des späten Mittelalters sieht man solche kreisförmigen kosmographischen Darstellungen – doch auch die Nimben von Heiligen – gelegentlich von einem welligen Band eingefasst (Abb. 174 und 176). Es handelt sich dabei um die stilisierte Wolke der chinesischen Kunst, um das »Tschì«, das im späteren Mittelalter den Himmel abendländischer Bilder eroberte.

In Persien, wo man das Tschì vornehmlich als Schmuckform liebte, erinnerte man sich seiner Wolkennatur nur gelegentlich, wenn man die kleine Wolke, die Gott, der Legende zufolge, schattenspendend dem Propheten auf seinen Wegen folgen ließ, nach diesem chinesischen Muster gestaltete. Im übrigen ließ man die hübschen Bänder dekorativ und ohne Rücksicht auf ihre darstellende Funktion über Stoffe und Teppiche flattern.⁷⁹ Die gotische Kunst dagegen ließ das Tschì gewöhnlich als Wolke gelten. Die ersten dieser fernöstlichen Wölkchen zeigen sich an abendländischen Himmeln schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts – ein um diese Zeit gemalter Psalter⁸⁰ und die anglo-normannischen Apokalypse-Handschriften vom Anfang des folgenden Jahrhunderts bewahren ihr Bild. Die tief eingekerbten Guirlanden dieser ältesten abendländischen Exemplare des Tschì lassen noch die anmutige Leichtigkeit vermissen, die ihm in seiner fernöstlichen Heimat eignet, doch schon Jean Pucelle⁸¹ und zahlreiche gleichzeitige Miniaturisten haben das Tschì ganz nach seinem Wesen aufgefaßt, dunstig und fest zugleich umschlingt es bei ihnen die Mandorla oder hängt am Himmel, zu komplizierten Schriftzügen geknüpft.

Verwendung fanden diese schmückenden Wolkenbänder vor allem bei Darstellungen des außerirdischen Himmels. Sie umkränzten Gottvater, die Dreifaltigkeit, Christus⁸², die Kreise der Engel, die Sphären der Welt.⁸³ Bei dem gewellten Band, das häufig die Erscheinungen von Engeln und die Visionen von Heiligen aus dem irdischen Raum ausgrenzt, hat man es gleichfalls mit dem Tschì zu tun.⁸⁴ Manchmal rahmen solche stilisierten Wolkenbänder die Miniaturen, wie sie auch



175–176. Oben: Tshi-Wolke. Isis pflegt die Bäume, Allegorie der unbefleckten Empfängnis, Miniatur in einer Handschrift der Dichtungen der Christine de Pisan, Anfang des 15. Jh., Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 606, fol. 13 verso. Nebensiehend: Mandorla mit Tshi-Wolke bekränzt, Miniatur in einer Handschrift des Buchs »Vom Gottesstaat« des hl. Augustinus, um 1385, Rom, Vatikanische Bibliothek.

als Bordüren persischer Teppiche und europäischer Seidenstoffe⁸⁵ erscheinen. Später zeichnete man die Kurven des Tshi zunehmend regelmäßiger und symmetrischer. Die Wolken büßten im Laufe dieser Entwicklung einiges von ihrer Luftigkeit ein, schienen jetzt aus einem schwereren Stoff gewebt, der sich in strenger Regelmäßigkeit, stets dem gleichen Muster folgend, bald zur Rechten, bald zur Linken faltete. Auch diese Entwicklung des Tshi findet man aber schon im fernen Osten vorweggenommen, wo die Wolke Kleid des Himmelsdrachens sein konnte oder himmlische Gewandung der Säule des Universums ebenso wie eines begnadeten Menschen. Wolkenmäntel und Wolkenkrägen verliehen Göttern und Menschen hohen Rang in der kosmischen Hierarchie.⁸⁶ Als schmückende Borten trugen solche Wolkenbänder in China sogar die Teufel an ihren Gewändern, so verschiedene der Unholde im Gefolge der Kwei-Tze-Mu auf dem Li Lung-mien zugeschriebenen Rollbild. Während in der um 1478 gedruckten Kölner Bibel der starke Engel der Offenbarung Johannis (Abb. 155) nur mit Haupt, Händen und Säulenbeinen aus einem Trikot von Tshi-Wolken zum Vorschein kommt.



Kapitel VIII

Der orientalische Eselsrücken

1. DER ESELSRÜCKEN-BOGEN IM MORGENLAND. Die skulptierten Eselsrücken der Felsentempel in Indien und China. Eselsrücken in der islamischen und in der armenischen Architektur.

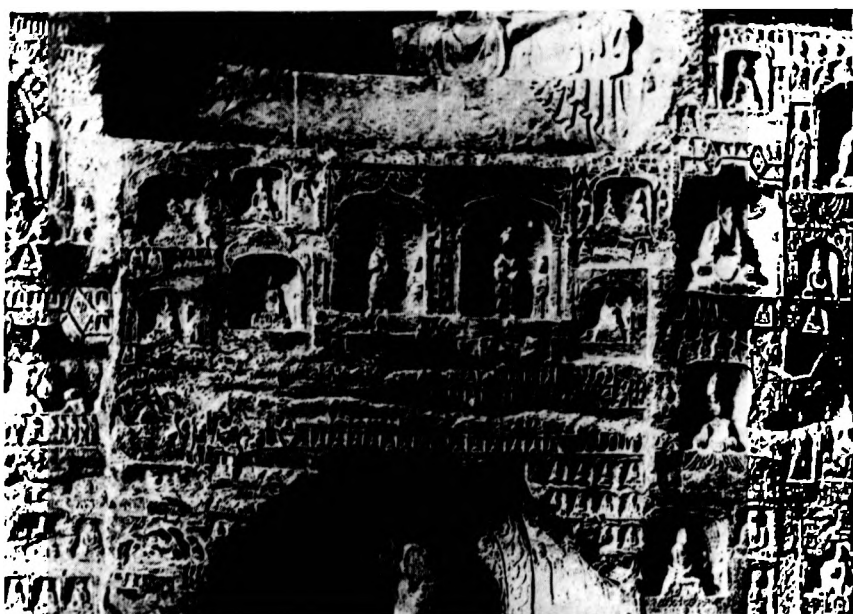
Der für den ornamentalen Charakter gewisser spätgotischer Fassaden so bezeichnende Eselsrücken-Bogen hatte, als die abendländischen Baumeister an ihm Gefallen zu finden begannen, in Indien schon eine lange Geschichte. Man begegnet ihm dort bereits in Felsentempeln der Zeit vom 3. Jahrhundert v. Chr. bis zum 1. Jahrhundert n. Chr. – in Lomas Richi, Bhâdjâ, Bedsâ, Nâsik, Kârli –, wo er die gigantischen Eingänge der Caityas, aber auch Türen, Balustraden und Blendfenster überspannt. Auch an den während des 5. und 6. Jahrhunderts n. Chr. skulptierten Fassaden von Adjanta¹ kommt diese Bogenform vor. Man hat sie unter Berufung auf den Text der Veden symbolisch als Hieroglyphe der sich vom Horizont in einen klaren Himmel erhebenden Sonne gedeutet.² Technisch kann der Eselsrücken als ein in Stein übertragenes Dachgebälk verstanden werden. Die auf den Reliefs der Stupas dargestellten Häuser – aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. in Sântschî, aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. in Bhârhut, aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. in Amarâvatî – zeigen auf Dächern und Dachluken oft den Eselsrücken.

Andererseits haben die Künstler, die diese Bretterkonstruktion in Stein meißelten, häufig sogar die Enden der Pfetten, die erforderlich gewesen wären, einen hölzernen Dachstuhl zusammenzuhalten, in Stein abgebildet oder vorgetäuscht.

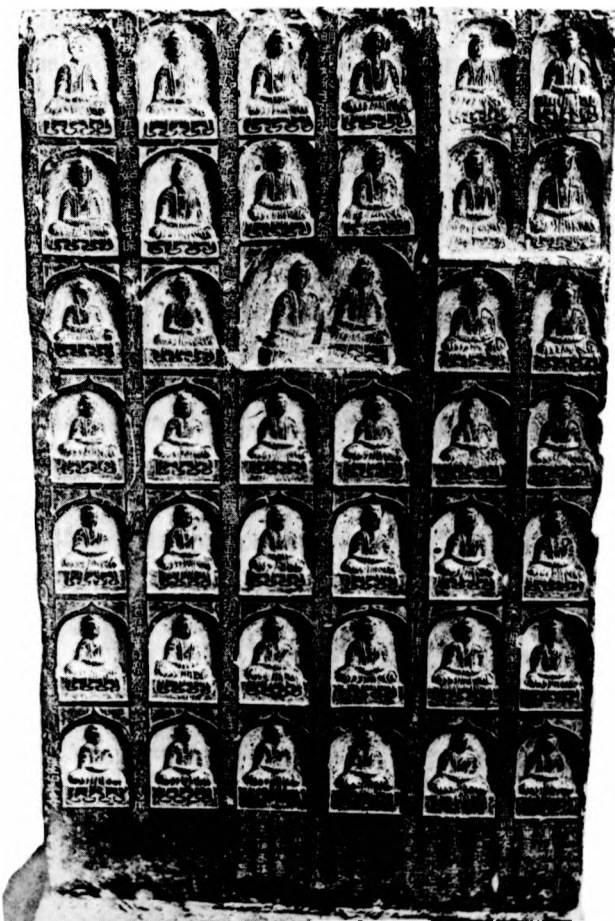
An den aus dem Felsen gemeißelten Fassaden der buddhistischen Höhlentempel, bei deren Gliederung konstruktive Zwänge nicht berücksichtigt zu werden brauchten, konnte der Eselsrücken-Bogen, ohne technische Probleme zu verursachen, gehäuft verwendet werden. Er wurde so zu einer charakteristischen Schmuckform buddhistischer Steinarchitektur, ehe man lernte, Eselsrücken aus Stein zu bauen.

Aus Indien verbreitete sich dieses Architekturelement mit der Religion des Buddha nach Westen und Osten. Man begegnet ihm an den Grenzen Persiens, in den Höhlentempeln von Bâmiyân⁴, wie in China.

In den dort vom 5. bis zum 8. Jahrhundert n. Chr. – während der



177. Chinesische Eselsrücken-Bogen. Lung-mien, Höhle 10, erstes Drittel des 6. Jh. n. Chr.

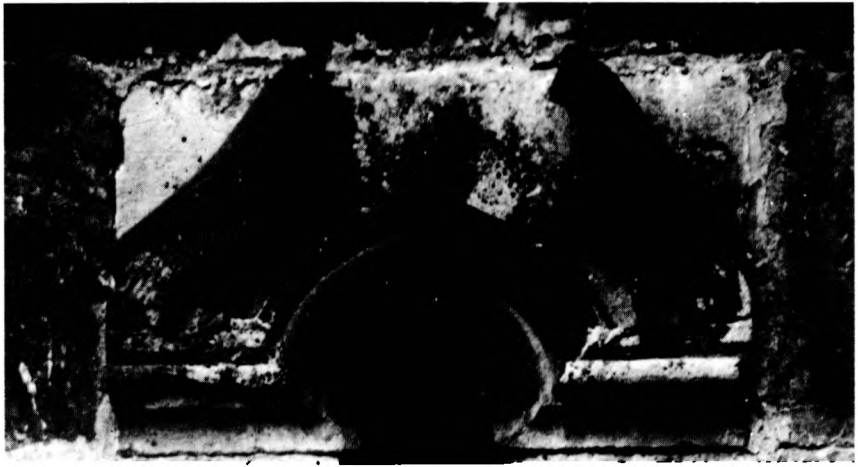


178. Chinesischer Eselsrücken-Bogen. Votiv-Stele, aufgestellt im Jahre 535 n. Chr. im Chao-Lin-Tempel zu Tung-Fung-hien.

Wei-, Sui- und Tang-Dynastien – ausgehauenen zahllosen Höhlentempeln – so in Yun-kang, Lung-men, Yun-Men-chan, T'ien-Lung-chan⁵ – überspannt der Eselsrücken Tore und Nischen, in denen zehntausendfach der Buddha meditierend vor den Gläubigen sitzt. Die langen, hoch übereinandergestapelten Arkaden von Eselsrücken bedecken dort ganze Felswände. Das Idol, von dem Wilhelm Rubruck in Karakorum einen Nestorianer erzählen hörte, der in Kathay gewesen war – »so groß und hoch, daß man es schon aus einer Entfernung von zwei Tagesreisen erblickt«⁶ –, war sicherlich einer dieser aus dem Felsen gehauenen Kolosse, an denen sich über Hunderten von Nischen der Eselsrücken wölbt. Der gegensätzlich zusammengesetzte Bogen fand Verwendung auch bei der Gliederung der Fronten von Pagoden⁷ und Stelen. Er krönt jede der in sieben Bogenstellungen übereinandergesetzten zweiundvierzig Nischen der 535 n. Chr. gemeißelten Stele des Chao-Lin-Tempels von Tung-Fung-hien⁸ (Abb. 178). Oft ist auch die Oberkante der Stelen selbst als Eselsrücken gestaltet – ebenso wie diejenige der Aureolen⁹, was unmißverständlich erklärt, daß man diese Form als Emanation des Erleuchteten selbst auffaßte.

Die chinesische Form des Eselsrückens ist leichter, eleganter als ihre indischen Vorbilder, obwohl sie zunächst wie diese noch breit und fest war. Indessen ließ man in China schließlich bei der Gestaltung dieser architektonischen Schmuckform alles fort, was noch an deren ursprüngliche Funktion im Dachgebälk erinnert, und begann den Bogen selbst vielfach abzuwandeln, ihn hier steil aufzurichten, dort abzuplatten, bis er sich nur mehr als sanfte Welle zeigte. Man kombinierte in China den Eselsrücken auch mit Vielpass-Bögen zu komplexen Bogenstellungen. Oft stellte man ihn über einen Rund- oder einen Korbhenkelbogen und bildete derart einen durch eine Wellenlinie abgeschlossenen Giebel. Manchmal gab man diese Form auch dem welligen Ausschnitt der inneren Bogenrundung.¹⁰

Bei der vor 1367 gebauten Pagode Lung-Hu-ta zu Chen-Tong-tze¹¹ gipfelt der Bogen in einem tiergestaltigen Ornament und ruht auf zwei skulptierten Kragsteinen (Abb. 187).



179: Fenster der Kirche zu Enlidja in Armenien.

Auch die iranische Architektur eignete sich das Motiv an. Auf einem postsassanidischen Teller des Berliner Museums¹² überwölbt der Eselsrücken das Tor einer Festung.¹³ Später haben islamische Baumeister diesen Bogen an vielen Orten verwendet, vor allem über den Gebetsnischen der Moscheen, so am Mihrab der 960 erbauten Moschee von Nayin¹⁴ und jenem der Saiyda-Moschee von Monastir¹⁵ (um 1000 n. Chr.). Freilich konnten auch sie den Bogen nicht im eigentlichen Sinne architektonisch einsetzen, da die Ziegelbauweise die Kurven, die ihn auszeichnen, nicht zuließ. Um so lieber verwendeten sie ihn bei dekorativen Wandfüllungen¹⁶ und – während des 12. Jahrhunderts in Persien¹⁷ – an skulptierten Grabsteinen. Als Fassadenschmuck nach dem Muster der Fassaden buddhistischer Höhlentempel zeigt jedoch seit dem 13. Jahrhundert die islamische Architektur in Indien den Eselsrücken. So sieht man ihn an der Fassade der um 1200 n. Chr. gebauten Moschee des Quttubeddin in Delhi¹⁸ sowie, in Verbindung mit Vielpass-Bögen, an dem 1230 n. Chr. errichteten Grabmal des

Sultans Altamisch und an der von eben diesem Herrscher um 1225 n. Chr. erbauten Moschee von Adschmir.¹⁹ Jetzt gelang es, den Eselsrücken auch konstruktiv einzusetzen, und das geschah in der Folge häufig, so bei vielen Bauten des 14. und 15. Jahrhunderts n. Chr., bei den Moscheen zu Gaur, Kûlbarka, Ahmedabad und Mandu etwa.²⁰ Unverändert erscheint er noch an der 1644–1651 n. Chr. erbauten Großen Moschee zu Delhi, wie ein Symbol der Beharrlichkeit buddhistischer Erinnerung angesichts der durch die islamischen Eroberer veränderten indischen Welt.²¹

In den übrigen islamischen Ländern erfreute sich inzwischen der Eselsrücken großer Beliebtheit bei den Miniaturisten, die gern ihre gemalten Architekturen mit Arkaden solcher Bögen schmückten (Abb. 182).²² Die Anregung dazu mag von der islamischen Architektur Indiens ausgegangen sein. Es ist indessen möglich, daß die Miniaturmaler der Moghul- und der mesopotamischen Schulen die Vorliebe für die fragliche architektonische Schmuckform aus der chinesischen Malerei übernahmen, die ihnen zu jener Zeit auch in anderer Hinsicht vorbildlich war.

Gegen Ende des 13. Jahrhunderts begannen armenische Baumeister die Fassaden ihrer Bauten mit Eselsrücken-Bogen zu schmücken. Als Fensterbekrönung sieht man diesen an einem Gebäude des 13. Jahrhunderts in Enlidja (Abb. 179), als Tympanon an einer Kirche des späten 13. Jahrhunderts in Aïssasi.²³ Grabsteine des 14.–16. Jahrhunderts in Djulfa und des 15. Jahrhunderts in Ganli²⁴ zeigen den Eselsrücken oft in Formen, die spätgotisch anmuten, so daß man versucht sein könnte, hier an eine Beeinflussung aus dem Abendland zu glauben – wenn nicht ganz unzweifelhaft wäre, daß sich Armenier wie Engländer diese Formen aus dem fernen Osten haben kommen lassen.



180. Buddhistische Stele, errichtet im Jahre 678
n. Chr., Tokio.



181. Portal der Kirche zu Herly (Somme), 15. J.

2. DER ESELSRÜCKEN-BOGEN IM ABENDLAND. Der Eselsrücken in England: Eselsrücken auf geschweiften Bogen, dreifache Eselsrücken. Eselsrücken in der spätgotischen Architektur: auf Rundbogen, auf Korbhenkelbögen, flache Eselsrücken.

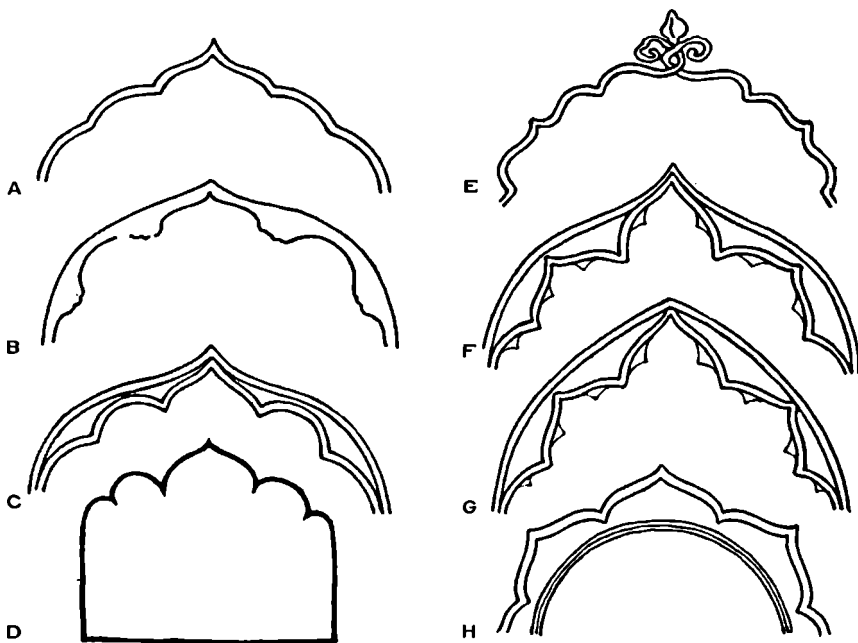
Die ältesten Beispiele des Eselsrückens in der abendländischen Kunst bietet die englische Bauplastik. Man findet diesen Bogen bereits an dem Grabmal, das John of Battle 1291 der Königin Eleonore zu Hardingstone bei Northampton errichtete²⁶, sowie an dem Grabmal des Edmund Crouchback in Westminster, das vor dessen Tod im Jahre 1296 geschaffen wurde.²⁷ Ferner erscheint er über dem Portal des seit 1297 erbauten Kreuzgangs zu Norwich²⁸, 1303 am Grabe des Guillaume de la Marche in Wells, 1304 in der Chorschranke zu Canterbury, an dem 1312 aufgestellten Bischofsstuhl zu Exeter²⁹, in der 1321 begonnenen Liebfrauen-Kapelle zu Ely, 1325 am Grabe des Aymer de Valence in Westminster, 1334 an der Empore zu Beverley. Der bei Regierungsantritt Heinrichs III., 1327, in voller Blüte stehende »decorated style« der englischen Spätgotik machte mit Vorliebe von dieser Bogenform Gebrauch. Andererseits wurde sie schon sehr früh auch von den Illuministen ost-englischer Handschriften³⁰ und von englischen Elfenbeinschnitzern dekorativ verwendet.

In Frankreich ist der Eselsrücken-Bogen zunächst nur an einer Reihe skulptierter Grabplatten nachzuweisen: 1294 in Prenilly; 1296 am Grab des Baudoin de Courcelles; 1300 am Grab der Marie Latellier; 1303 am Grab des Jean d'Auteuil, alle drei in Rouen; an den Gräbern des Jean de Laon, 1304, und dessen Tochter, 1310, in der Abtei von Royaumont; 1313 am Grab des Roger de Lévis³¹ in Notre-Dame-de-la-Roche. Weitere Beispiele finden sich an einem Baldachin über dem 1313 errichteten Grabmal des Enguerrand de Marigny in der Stiftskirche zu Écouis, auf einem 1334 geschaffenen Relief in Sens³² sowie an der Grundmauer und am Tympanon der Kathedrale von Auxerre.³³ Endlich zieren zwei Eselsrücken die Giebel des 1298 vollendeten Reliquienschreins von Nivelles.

Zweierlei ist bemerkenswert an diesen frühesten Beispielen des Eselsrückens in der gotischen Kunst. Einerseits sieht man ihn in allen genannten Fällen als bauplastische Schmuckform verwendet, wie in Hardingstone als Ausschnitt der Innenseite des Bogens oder wie in Nivelle als Giebelprofil. Ebenso wie in Asien wußte man im Abendland diese Bogenform zunächst konstruktiv nicht zu verwenden; übrigens wurde hier der Eselsrücken auch später nur in wenigen Fällen wirklich in den Mauerverband einbezogen.³⁵ Andererseits fällt auf, daß man sich im Abendland den Eselsrücken um die gleiche Zeit aneignete, in der hier auch andere Einflüsse aus dem fernen Osten zur Geltung kamen – und zwar zunächst in England, wo zu dieser Zeit die keltische Vorliebe für geschweifte und gebogene Formen von neuem erwacht war und man daher gerade diese fernöstliche Anregung dankbar aufgriff.³⁶ Erst während des 15. Jahrhunderts setzte sich der Eselsrücken auch auf dem Festland durch, vielerorts als Entlehnung aus der englischen Architektur.

In der Blütezeit des »decorated style« bedeckte man in England die Fassaden mit einer auf den ersten Blick verwirrenden Fülle geschweifeter Ornamente, unter denen man jedoch bei näherem Zusehen zwei Formen stets wiederholt findet: den dreifachen Eselsrücken und den Eselsrücken über der Stirn eines Vielpass-Bogens.

Die ältesten Beispiele des Eselsrückens in der abendländischen Kunst, von denen wir wissen, sind mit Vielpass-Bögen kombiniert. So erscheint er an der inneren Rundung der Bögen im zweiten Geschoß des Monuments, das Eduard I. 1291 in Hardingstone, einem Ort am Wege des Leichenzugs, der die sterblichen Überreste seiner Gemahlin Eleonore nach Westminster überführte, zu errichten befahl. In Verbindung mit Festons wurde der Eselsrücken auch – vor 1296 – bei dem plastischen Schmuck der Grabplatte Edmund Crouchbacks verwendet. In verschiedenen Abwandlungen kommt das Motiv zu Exeter, Lincoln, in St. Michael zu St. Albans, zu St. David und zu Howstead³⁷ vor, teils an der inneren Bogenrundung, teils über den ganzen Bogen ausgedehnt. Häufig sieht man den Eselsrücken an Emporen, zumeist – wie in



182. Eselsrücken über Vielpaßbögen und dreifache Eselsrücken. A. Stele der Tang-Zeit. B. Grabmal von Hardingstone, 1291. C. Saint David, bischöflicher Palast, zweites Viertel des 14. Jh. D. Miniatur der mesopotamischen Schule in einer Handschrift der »Pfaueuhr«, Ägypten, 1354 n. Chr. E. Tsi-Hia-tze, Tür einer Höhle, 5.–6. Jh. n. Chr. F. Ely, Liebfrauenkapelle, nach 1321. G. Westminster, Grabmal des Aymer de Valence, 1325. H. Rand eines Spiegels der Tang-Zeit (618–906 n. Chr.).

Birmingham, Blundeston und Scarning³⁸ – über deren Mittelabschnitt. Diese enge Verbindung des Eselsrückens mit dem Vielpass-Bogen mutet islamisch-geometrisierend an, und ohne Zweifel hat die islamische Welt bei der Einführung des buddhistischen Eselsrückens im Abendland Mittlerdienste geleistet. Harvey hält es für möglich, daß der Bildhauer Robert, der 1293 die Gesandtschaft Geoffrey von Langleys zum Ilkhan Keikhatu nach Persien begleitete³⁹, seinen Landsleuten die Kenntnis dieser in der Folge von ihnen so gern aufgegriffenen Form vermittelte. Aber die offenere Disposition der Elemente bei den frühe-



183 a. Eselsrücken über einem Vielpassbogen. Stele der Tang-Zeit, Privatsammlung.

sten englischen Beispielen des Eselsrückens sieht dessen fernöstlichen Prototypen ähnlicher als den in Persien verbreiteten Abwandlungen. So bietet eine Tang-Stele⁴⁰ (Abb. 182, A) genau die Verbindung eines Eselsrückens mit je zwei seitlichen Pässen, die an zahlreichen englischen Bögen zu beobachten ist. Besonders nahe kommt diesem Muster eine Elfenbeinarbeit (Abb. 183) aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts, die das Wappen des Bischofs von Exeter trägt⁴¹, und in Exeter findet man Kombinationen der beschriebenen Art auch in architektonischem Zusammenhang und im Dekor des Bischofsstuhls. Andererseits scheint eine Spielart des Vielpass-Bogens spezifisch chinesisch zu sein.

Drei Eselsrücken nebeneinander stehen in einem Bogen in Wells (1303), am Grabe des Aymer de Valence in Westminster (1325), in Ely (nach 1321), am Grabe der Eleonore Percy in Beverley (1328) und in Lincoln.⁴² In allen diesen Fällen sind sie wie Festons in die innere Bogenrundung eingeschnitten (Abb. 182). Ganz ähnlich behandelt ist das Motiv an der inneren Leibung einer Archivolte über einer Tür der im 5. oder 6. Jahrhundert n. Chr. ausgebauten Höhlen von Tsi-Hia-se bei Nanking⁴³, dort ist es allerdings in einen Rundbogen eingeschnitten. Im Abendland erscheint es gewöhnlich an Spitzbögen oder selbst Eselsrücken-Bögen, doch verleiht dieses Detail den ausgeschnittenen Formen eher mehr Nachdruck, ohne deren Anordnung und Zahl aber im mindesten zu verändern. Übrigens findet man die nämliche Zusammenstellung von Bögen an Spiegeln der Tang-Zeit sowie an verschiedenen Keramiken der Sung- und Yüan-Dynastien.⁴⁴

In solchen Zusammensetzungen, deren älteste Muster auf englischem Boden an dem 1291 geschaffenen Kreuz der Eleonore und an dem 1303 skulptierten Baldachin über dem Grab des Guillaume de La Marche nachzuweisen sind, verwendeten, ihrer Neigung für das Komplizierte folgend, die englischen Architekten den Eselsrücken am liebsten.

In Frankreich wurden später diese Muster zwar nachgeahmt, doch entstand dort der spätgotische »flamboyante« Stil unter ganz anderen Bedingungen.



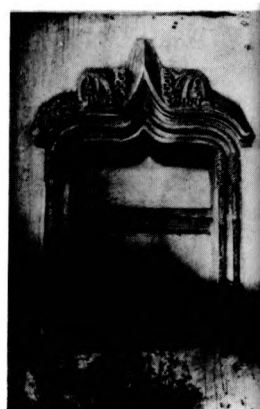
183b. Oben: Die Krönung Mariens, Elfenbeinschnitzerei mit dem Wappen John Grandissons, Bischof von Exeter, zweites Viertel des 14. Jh., Paris, Louvre. Unten: Scarning, Empore der Pfarrkirche.

Man bevorzugte dort den Eselsrücken in einfacheren Kompositionen, gestaltete ihn auch lieber flacher als in England üblich, indem man ihn häufiger an Rundbögen als an Spitzbögen anbrachte. An einem Rundbogen zeigt er sich in der Stiftskirche von Écouis (1313), später in Amiens (am Strebepfeiler des Nordturms), in Saint-Omer, in Montreuil-sur-Mer, in Auxerre (an der Grundmauer der Kathedrale), in Dijon (an der Piscina), in Foissy (am Tabernakel). Auch in China brachte man den Eselsrücken mit Vorliebe auf dem im Abendland damals nur noch selten verwendeten Rundbogen an, so daß man sich fragt, ob nicht der Rückgriff der Spätgotik auf diese romanische Bauform zumindest teilweise durch die fernöstlichen Vorbilder, an denen man den Eselsrücken kennenlernte, angeregt wurde.

Der Korbhenkelbogen, den man später in Verbindung mit dem Eselsrücken zu bevorzugen pflegte, wurde dem Abendland zweifellos aus dem fernen Osten empfohlen. Während man ihn in England gewöhnlich zugespitzt, in der Form des Tudor-Bogens, verwendete, bediente man sich seiner auf dem Kontinent zur Überwölbung von mittleren Portalen, Türen, Nischen und kleinen Erkern.⁴⁵

Diese Innovationen veränderten den Charakter der Architektur. Anstelle der durch den Spitzbogen symbolisierten und getragenen vertikalen Tendenz der Hochgotik trat mit der Spätgotik die Neigung zur Breite und, sozusagen, orientalischen Üppigkeit. Und an den Wänden spätgotischer Bauten fanden Nischen Platz, die christlichen Heiligen bis ins kleinste Detail genau den gleichen Rahmen bieten, in dem an den Fassaden der Felsentempel Mittel- und Ostasiens die Götter und Heiligen des Buddhismus sich den Pilgern zeigen (Abb. 184, 185, 186).

Die von üppigem Relief bedeckten Bauten des flamboyanten Stils sehen oft den Pagoden der mongolischen Yüan-Dynastie erstaunlich ähnlich. Die Fassade des 1490–1505 erbauten Château de Josselin befriedigt den gleichen Geschmack am Überfluß wie diejenige des etwas über hundert Jahre älteren Monuments von Chen-Tong-tze (Abb. 187, 188). Diese Ähnlichkeit zeugt insgesamt zwar nur von einer Affinität der Neigungen des spätgotischen Abendlandes und des bud-

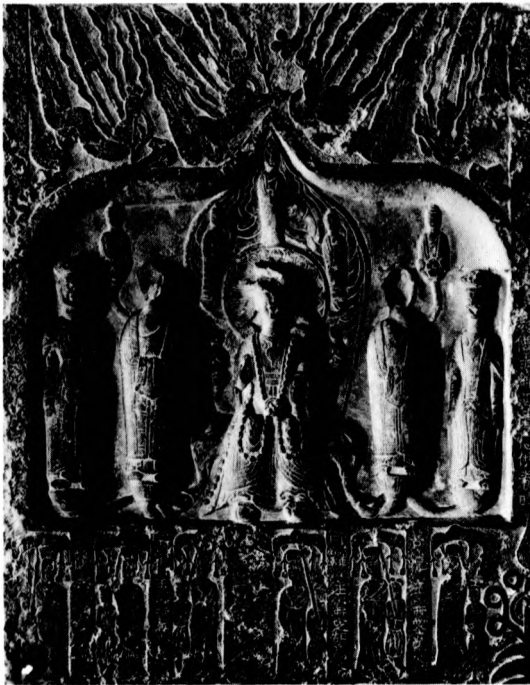


184. Flache Eselsrücken. Von links nach rechts: Flavigny (Côte d'Or), Nische. Votiv-Stele der Tang-Zeit (618–906 n. Chr.), Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design. Yvetot-Bocage (Manche), Nische.

185. Nebenstehend (S. 357): Buddhistische chinesische Votiv-Stele aus Wei Dy, errichtet 551 n. Chr., Chicago, The Art Institute.

dhistischen fernen Ostens – in Einzelheiten, wie den Eselsrücken über den Öffnungen von Tür und Fenster aber überdies davon, daß das Abendland, als es Geschmack an phantastischer Üppigkeit zu finden begann, sich exotische Formen anzueignen wußte, die diesem Geschmack entgegenkamen.

Der Rückblick zeigt, daß ein unterdrückter Hang zu solchen Ausschweifungen schon den strengen Architekturen der Hochgotik innewohnte. Fensterfüllungen in Saint-Urbain de Troyes, Triforien in Amiens und Rosettenfenster in Notre-Dame de Paris mit zugespitzten Bögen und Fensterkreuzen, über denen Kleeblattkreuze oder Dreipässe und Kurvendreiecke stehen, lassen erkennen, daß der breit ausschweifende Eselsrücken als Möglichkeit schon mit den bodenständig abendländischen Formen der hochgotischen Architektur des 13. Jahrhunderts gegeben war.⁴⁶



Nichtsdestoweniger übernahm dann die spätgotische Architektur diese Form aus dem fernen Osten, wo sie schon seit über einem Jahrtausend fertig ausgebildet war, und bediente sich ihrer zur Durchsetzung ihrer eigenen Tendenz zu morgenländischer Prachtentfaltung bei der Ausschmückung der Fassaden mit Formen, die zur Konstruktion nichts beitrugen, diese vielmehr dekorativ verschleierten: wie der dreifache Eselsrücken, der Eselsrücken über Festons, der Eselsrücken auf dem Rundbogen, der Eselsrücken auf dem Korbhenkel, der flache Eselsrücken. »Niemals war die abendländische Architektur dem ornamentalen Luxus des Morgenlandes näher«, sagt Focillon⁴⁷ bei seiner Erörterung der Eigentümlichkeit des flamboyanten Stils. Wie die Bilderwelt, so bereicherte sich auch die Formenwelt der abendländischen Kunst des späten Mittelalters aus dem Morgenland um Elemente, die sie märchenhaft und phantastisch zu verfremden geeignet waren.

Der Eselsrücken der flamboyanten Spätgotik ist keine spezifische,



186. Grabmal eines Pfarrers von Blangy, Blangy (Seine-Maritime).



187–188. Flamboyante Wanddekoration. Links: Pagode Lung-Hu-ta in Chen-Tung-tze, vor 1367 n. Chr. Rechts: Schloß von Josselin (Morbihan), 1490–1505.

vereinzelte Form. Man begegnet dieser Form vielmehr zur gleichen Zeit, im nämlichen historischen Zusammenhang, bei ganz unterschiedlichen Kulturen – an den Moscheen Indiens, an den Architekturdarstellungen islamischer Miniaturisten, an den Bauten armenischer Christen. Doch nur im Abendland löste, begünstigt durch die dort gegebenen Umstände, die Einführung dieser Form einen so durchgehenden Wandel des Charakters der Architektur aus, wie es derjenige von der Hochgotik zur flamboyanten Gotik zweifellos ist. Die Beobachtung weist zugleich auf die Einheit der in ihrem Lauf mehrere Kulturen berührenden Einflüsse hin, die einen guten Teil der Kulturgeschichte ausmachen, wie auch auf deren örtlich ganz verschiedene Wirkung. Der Einfluß, von dem hier zu reden war, erzielte durch ein historisches Wunder die nachdrücklichste Wirkung in jenen Ländern, die seiner eigentlichen Quelle am fernsten lagen.

Schluß

So entwickelte sich das gotische Mittelalter nicht allein zu einer Ordnung des Lebens, einer vernünftigen Auffassung der Wirklichkeit, einer abendländischen Renaissance oder gar Aufklärung hin. Dem evangelischen und humanistischen Mittelalter waren auch die Ungeheuer und Wunder vertraut – und je mehr es sich dem Anfang der Neuzeit näherte, bei dem wir rückblickend das Mittelalter enden lassen, desto vertrauter wurden ihm solche beunruhigenden Existenzen.

Die Geschöpfe, die die seltsamen Träume des späten Mittelalters bevölkerten, waren sehr verschiedener Herkunft, und ihr Gebaren war bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts vornehmlich wunderbar und erstaunlich, später, während des 15. und 16. Jahrhunderts, zunehmend dramatisch. Wir haben diese Entwicklung hier nicht in ihrer Gesamtheit darzustellen versucht, sondern uns darauf beschränkt, die fremden Elemente zu behandeln, die sie zeitweilig bestimmend beeinflußt haben.

Diese fremden Elemente schöpfte das späte Mittelalter aus drei Quellen: zunächst aus der hellenistischen Antike, sodann aus der Kultur des Islam und schließlich aus dem fernen Osten. Der Einfluß aus allen drei Quellen wirkte in der gleichen Richtung und im gleichen Sinn. Diese Gleichsetzung antiker mit islamischen und buddhistischen

Vorbildern fiel dem Mittelalter leicht, nicht allein weil es alle drei phantastisch auffaßte, sondern zudem, weil es nicht geneigt war, das zeitlich Ferne säuberlich vom räumlich Fernen zu unterscheiden. Pannofsky und Saxl¹ haben diese Beobachtung schon gelegentlich ihrer Untersuchung der mittelalterlichen Auffassung von der dem Abendland zu jener Zeit größtenteils nur aus arabischer Überlieferung bekannten klassischen Mythologie gemacht: Man fand im mittelalterlichen Abendland das heidnische Altertum ganz ebenso entlegen wie das heidnische Morgenland. Die Wunder und Rätsel ferner Zeiten und ferner Länder hatten mithin den gleichen Zauber.

Die Geschichte dieser Entlehnungen beginnt mit einem Widerspruch: Bei der klassischen Antike liebte sich das Abendland zu jener Zeit des gotischen Klassizismus nicht etwa Muster der schönen und harmonischen Menschengestalt – es erneuerte dort vielmehr die Bekanntschaft mit einem weitverzweigten Geschlecht von Ungeheuern.

Mit den Gestalten dieser Ungeheuer machte das spätere Mittelalter die antike Glyptik bekannt, die schon zu karolingischer Zeit einmal eifrig gesammelt worden war und sich jetzt erneuerter Beliebtheit erfreute. Auffällig ist, daß es eben diese Gestalten waren, die die mittelalterliche Kunst sich hier aneignete, daß die Künstler der Gotik Gryllen, Kopftrauben, vielgesichtige Tiere und Menschen, Muscheln, aus denen Tiere oder Menschen schlüpften, und dergleichen augenscheinlich faszinierender fanden als die eleganten und harmonischen Erscheinungen der Götter Griechenlands, die die Glyptik gleichfalls überliefert. In dieser Wahl zeigte sich eine zunächst noch geheime, doch bald offenbare Neigung zum Unheimlichen, Ungeheuren und Unerhörten, in der sich das Ende des hochgotischen Klassizismus ankündigte, eine neue Empfindlichkeit auch für die Reize des Verzierten, Zierlichen, Kleinen, Weithergeholten, Exotischen, die gleichzeitig die Gebilde der islamischen Kunst bei der abendländischen Christenheit in Mode brachte.

Schon die Frühgotik hatte der islamischen Kunst einzelne Ornamente entliehen, doch erst seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts machte

sich im Abendland die verführerische Macht der phantastischen Einbildungen des Morgenlandes von neuem, wie einst bei der Romanik, geltend. Orientalische Stoffe verbreiteten die Bilder einer phantastischen Fauna, die Bilder der uralten heraldischen Ungeheuer Asiens – und diese Bilder bemächtigten sich jetzt im Abendland der Phantasie von Künstlern, die eben lernten, die unerschöpfliche Vielfalt der Natur zu erkennen, zu schätzen und darzustellen. Wirkten aber die morgenländischen Anregungen jetzt im Abendland unter Voraussetzungen, die gegenüber denen der Zeit des ersten Kreuzzugs sehr verändert waren, so hatte auch die morgenländische Kunst seit der Zeit ihres früheren starken Einflusses auf die abendländische viel dazugewonnen. Komplizierter und scharfsinniger zusammengesetzt war jetzt das Flechtwerk des orientalischen Ornaments, auf dekorativen Blattranken wuchsen jetzt Tiere ohne Glieder, an Bäumen Köpfe, Mondgesichter lächelten wie gefaßte Edelsteine aus verschlungenen Ästen, Fische, Vierfüßler und Menschen waren auf einen Blick zu veranlassen, ihre Körper und Glieder untereinander auszutauschen, sich ineinander zu verwandeln.

Der Einfluß islamischer Vorbilder, die die Spätgotik in ihrer Neigung zur Preziosität und Subtilität, den sogenannten »gotischen Manierismus« bestärkten, wurde gegen Ende des Mittelalters schwächer – um so merklicher wurde zu jener Zeit im Abendland der Einfluß meist auch durch die Sarazenen vermittelter fernöstlicher, buddhistischer und chinesischer Muster.

Antike und morgenländische Einflüsse hatte das Abendland schon seit dem frühen Mittelalter erfahren und verarbeitet – wenn auch in wechselnder Stärke und in unterschiedlicher Absicht. Aus dem fernen Osten begegnete ihm zur Zeit des Mongolensturms etwas ganz Neues, die von jeher befürchtete Zukunft: Der Antichrist, das Ende der Welt, die Hölle wurden ja aus jener Richtung erwartet. Kein Wunder, daß man sich aus dem Fernen Osten gern über die Gestalt des Teufels belehren ließ: Fledermausflügel, Männer mit Weiberbrüsten, riesige Ohren, Einhorn, Elefantenrüssel, hundsköpfige Menschen, vielarmige Götzen, tote Dinge, die zum Leben erwachten, das alles paßte zu ihm.

Dann auch wußte man gewisse Bilder der buddhistischen Weltanschauung zu schätzen, die der christlichen weniger fremd schienen als sie es tatsächlich waren, verstand buddhistische Askese als christliche, der heilige Antonius widerstand jetzt der Versuchung wie Buddha dem Angriff Mâras, die Toten belehrten die Lebenden in Pisa wie in Tibet, und im Spiegel chinesischer Landschaftsmalerei lernte man sehen, daß auch Berg und Tal leben, sich ändern, daß auch das scheinbar Festeste nicht fest, das scheinbar Dauerhafteste nicht dauerhaft, daß alles stets im Fluß ist, in die Breite ausschweift wie die Eselsrücken-Bogen, unter denen der Buddha meditiert.

Der Einfluß aus dem fernen Osten erreichte das Abendland teils unmittelbar durch Reisende, die aus den innerasiatischen Lagerstädten der Mongolen und aus Kathay zurückkehrten, zum größeren Teil jedoch durch die Vermittlung des dem Abendland benachbarten islamischen Morgenlandes. Er brachte dem Abendland nicht nur Muster und Ideen, die ihm ganz neu waren – sondern belebte auch wiederum Gestalten und Gebilde, die dort, teils aus dem Verkehr mit dem sarazenischen Morgenland, teils aus dem Erbe der klassischen Antike, schon längst zur Hand waren, ermunterte epikuräische Knochenmänner zu tantrischen Totentänzen und ließ die abendländische Christenheit in den bereits der Antike bekannten und von den Arabern zur Darstellung ihrer astrologischen Spekulationen gebrauchten Konstellationen von Kreisen nach dem Muster der Mandalas neue Bedeutungen finden.

Bemerkenswert ist aber, daß das gotische Abendland in den teils neu aus der Fremde übernommenen, teils altbekannten, doch durch fremden Einfluß neu belebten Gestalten und Gebilden stets sich selbst fand, sich die Legenden und Gesichte ferner Zeiten und Länder so vollkommen anzueignen wußte, daß sie stets seinen Absichten entsprachen. Selbst Figuren, die das Abendland unverändert aus der Fremde übernahm, wirken in dem Zusammenhang, in den es sie verfügte, als wären sie eigens für diesen geschaffen. Diese erstaunliche Fähigkeit, Fremdes zu assimilieren, ging so weit, daß man lange die Kultur der Gotik für

eine vollkommen einheitliche und von keinerlei fremdem Einfluß berührte abendländische Schöpfung halten wollte.

Der Hang zum ausschweifend Phantastischen, die Faszination für die Ausgeburten des Jenseits, für die Gestalten der Hölle und des Paradieses, die im späten Mittelalter am Horizont der abendländischen Welt erschienen, hielt über das Ende des Mittelalters hinaus an. Die Gryllen von Bosch und Bruegel sind Geschöpfe der frühen Neuzeit – doch der Rückblick, der diese Bestimmung gestattet, führt weiter zu der Einsicht, daß diese zweifelhaften Figuren zu denen gehörten, die aus dem späten Mittelalter die frühe Neuzeit machten, in der ein Leonardo da Vinci bei seinen Entwürfen von Flugmaschinen Verwendung für die Fledermausflügel chinesischer Teufel fand.

Anmerkungen

Vorwort

- 1 Über die Phasen und Wege dieser Wiedereingliederung eines überlieferten Bestandes in neue Systeme siehe J. Baltrušaitis, *Réveils et prodiges, le gothique fantastique*, Paris 1960.
- 2 Eine Erörterung des Begriffs »sarazenisch« zur Bezeichnung römischer Altertümer (*opus saracenorum*), die »tours sarrazins« in Antibes, die als »sepulture d'un sarrazin«, Grabmal eines Sarazenen bestimmte Zeichnung eines römischen konsularischen Diptychons im Skizzenbuch des Villard de Honnecourt) findet man in Hahnlosers »Villard de Honnecourt«, Wien 1935, S. 27. Julius von Schlosser erwähnt die Bezeichnung einer im 15. Jahrhundert kopierten Medaille des Postumus als »sarazenisch«, siehe: »Die ältesten Medaillen und die Antike«, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses*, Bd. 18, 1897, S. 90.

Kapitel I Gotische Gryllen

- 1 Über das Fortleben antiker Elemente im Mittelalter im allgemeinen siehe: F. Piper, *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst*, Weimar 1847–1855; A. Springer, *Nachleben der Antike im Mittelalter*, Bonn 1886; F. von Bezold, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn 1922; H. Liebeschütz, *Fulgentius metaforalis*, ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter, *Studien der Bibliothek Warburg*, Bd. 4, Leipzig 1926; J. Nordström, *Moyen Age et Renaissance*, Paris 1933. Mit besonderer Rücksicht auf das Fortleben antiker Formen und Gestalten in der mittelalterlichen Kunst findet man den Zusammenhang behandelt bei: F. Saxl und E. Panofsky, *Classical Mythology in Medieval Art*, *Metropolitan Museum Studies*, Bd. 4, II. 2, New York 1933; J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, London 1939. Siehe auch J. Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, *The Warburg Institute*, London 1939, Neuauflage bei Flammarion, Paris 1980.
- 2 Eine Erörterung des antiken Einflusses auf die romanische Skulptur bei Adhémar

- a. a. O.; M. Durand-Lefebvre, *Art gallo-romain et sculpture romane*, Paris 1937, hat den Gegenstand am eingehendsten behandelt.
- 3 Siehe E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, Leipzig und Berlin 1930, S. 18ff.; sowie F. Saxl und E. Panofsky a. a. O.
 - 4 J. Baltrušaitis, *Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Age*, Paris 1939, Kap. 4: *Cercles astrologiques et cosmographiques à la fin du Moyen Age*.
 - 5 Den Einfluß antiker Vorbilder auf mittelalterliche figürliche Darstellungen der Monate hat untersucht J. C. Webster, *The Labors of the Months in Antique and Medieval Art to the End of the XIIth Century*, Princeton 1938.
 - 6 W. Schmitz, Die bemalten Holzdecken im Museum zu Metz, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1897.
 - 7 L. de Vesly, *La Céramique ornementale en haute Normandie pendant le Moyen Age et la Renaissance*, Rouen 1913, Tafel 15.
 - 8 F. Bond, *Woodcarving in English Churches*, Bd. 1, *Miscricordes*, London 1910, Abb. S. 109.
 - 9 Ebendort, Abb. S. 68.
 - 10 M. R. James, *A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge 1893, Fragment 1, Tafel 18.
 - 11 E. Millar, *Les Principaux Manuscrits à peintures du Lambeth Palace à Londres*, in: *Bulletin de la S. F. R. M.*, 1924, ms 233, Tafel 37.
 - 12 E. Millar, *La Miniature anglaise aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris 1928, Tafel 52.
 - 13 Zum Beispiel Oxford, Douce 180, 1270, E. Millar, *La miniature anglaise*, Bd. 2, Tafel 93; Toulouse ms. 815, 1286–1314, Fol. 9 verso, A. Auriol, *L'Apocalypse du couvent des Augustins à la bibliothèque de Toulouse*, *Les Trésors des bibliothèques de France*, Bd. 2, Paris 1929; Dresden ms. 50 und ms. 117, 14. Jh., R. Bruck, *Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen*, Dresden 1906, Abb. 89 und 91.
 - 14 A. Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII. Jh.*, Straßburg 1897, Abb. 109, Tafel 46, Wolfenbüttel ms. nach 1235.
 - 15 L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon 1880, 3. Folge, Tafel 4, linkes Portal, linke Seite.
 - 16 The New Paleographical Society, London 1903, 1. Teil, Tafel 16, Douai ms. 171; und S. C. Cockerell, *The Gorleston Psalter*, London 1907, Tafel 18.
 - 17 E. Millar, *La Miniature anglaise*, Bd. 2, Tafel 57.
 - 18 A. Durieux, *Les Miniatures des manuscrits de la bibliothèque de Cambrai*, Cambrai 1861, Tafel 11. Siehe auch das in *The British Museum Quarterly*, Bd. 5, II. 3, 1936, Tafel 31 vorgestellte spanische Buch aus dem Jahr 1508.
 - 19 Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des bibliothèques de France*, Paris 1937, Tafeln 117 und 118; *Pontificale Romanum des 15. Jh.*, Lyon, Bibliothèque municipale, Ms. 5144.
 - 20 O. Jennings, *Early Woodcut Initials*, London 1908, Abb. auf S. 209, 229, 230, 250.
 - 21 M. Geisberg, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jh.*, Bd. 10, München 1924, Tafel 33.
 - 22 G. Warner, *Queen Mary's Psalter*, London 1912, Tafel 198.
 - 23 Psautier d'Ormesby, O. Saunders, *English Illumination*, Bd. 2, 1928, Abb. 109.
 - 24 G. Warner, *Illuminated Manuscripts of Dyson Perrins*, Oxford 1920, Tafel 115 (Schweizer Handschrift, um 1312).
 - 25 G. Warner, *Queen Mary's Psalter*, Tafeln 175, 176, 178; The New Palaeographical Society, 2. Folge, Teil 3, Tafel 71 (Pariser Handschrift, Anfang des 15. Jh.); H. Martin, *La Miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, Paris 1923, Tafel 69 (»Beau Bréviaire de Charles V«, vor 1380).
 - 26 Psautier Tenison, siehe J. Herbert, *Illuminated Manuscripts*, London 1911, Tafel 24;

- Psalter des Robert de Lisle, 1339, siehe E. Maunde Thompson, *English Illuminated Manuscripts*, London 1895, Tafel 17; Brunetto Latini, 1330, siehe H. Yates Thompson, *Illustrations of One Hundred Manuscripts*, Bd. 7, London 1918, Tafel 69; ms. 22 der Bibliothek von Ghent, siehe L. Maeterlinck, *Le Genre satirique dans la peinture flamande*, Paris 1907, Abb. 85 und 121; Stundenbuch der Luise von Savoyen, 15. Jh., siehe Abbé V. Leroquais, *Les Livres d'heures de la Bibliothèque nationale*, Paris 1917, Tafeln 60 und 62; Münchener Boccaccio-Handschrift, 15. Jh., siehe L. Olschki, *Manuscripts français à peintures des bibliothèques d'Allemagne*, Genf 1932, Tafel 9.
- 27 O. Jennings, a. a. O., Abb. S. 230.
- 28 Bibel Williams von Devon, 1251–1274, siehe E. Millar, *La Miniature anglaise du X^e au XIII^e siècle*, Paris 1926, Tafel 77; Handschrift eines Gedichts von Robert von Blois, Ende des 13. Jh., *Bibliothèque de l'Arsenal* 5201, siehe H. Martin, *La Miniature française*, Tafel 24; Chorgestühl von Vendôme, Chorgestühl von Chichester, um 1330, siehe F. Bond a. a. O., Abb. S. 12; Chorgestühl und Portail des Libraires der Kathedrale von Rouen, siehe J. Adeline, *Les Sculptures grotesques et symboliques*, Rouen 1879, Tafel 46.
- 29 P. Clemen, *Romanische Monumentalmalerei in den Rheinländern*, Düsseldorf 1916, S. 524, Abb. 372.
- 30 R. Bernheimer, *Romanische Tierplastik*, München 1931, Tafel 50, Abb. 153.
- 31 E. Babelon, *La Gravure en pierre fine*, Paris 1894, Abb. 135; E. Gebhart, *Gemmen und Kameen*, Berlin 1925, Abb. 140.
- 32 A. Furtwängler, Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium zu Berlin, Berlin 1896, Nr. 8536, 8538; J. Macarius, *Abraxes seu Apistopistus, quae est antiquaria de Gemmis Basilidianis disquisitio*, Antwerpen 1657, S. 37; S. Reinach, *Pierres gravées*, Paris 1895, Tafel 26, Abb. 50–11.
- 33 Furtwängler, Beschreibung, Nr. 8536.
- 34 Ebendort, Nr. 3341, Nr. 3344, Nr. 8532; C. W. King, *Antique Gems and Rings*, London 1872, Tafel 56, Abb. 4 und 5; L. Augustino, *Gemmae et sculpturae antiquae*, Frankfurt am Main 1694, Nr. 203.
- 35 A. Furtwängler, Beschreibung, Nr. 8533.
- 36 *Pierres gravées du cabinet de M. Grivaud de la Vincelle*, Handzeichnungen nach Medaillen, die sich gegenwärtig in der Sammlung der Pariser Nationalbibliothek befinden. Der hier interessierende geschnittene Stein E 86, Nr. 148, stammt aus der Sammlung Luynes, 145.
- 37 A. Furtwängler, Beschreibung, Nr. 1798, Nr. 1801.
- 38 A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, Bd. 1, Berlin 1900, Tafel 26, Abb. 83; Beschreibung, Nr. 1805, Nr. 1806.
- 39 E. Babelon, a. a. O., S. 176.
- 40 C. A. Böttiger, *Kleine Schriften*, Dresden 1836, S. 460–461; A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, Bd. 3, S. 353 und 363.
- 41 A. Blanchet, *Recherches sur les grylles*, in: *Revue des études anciennes*, Bd. 43, 1921, S. 43.
- 42 A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, Bd. 3, S. 114 und 288.
- 43 Über die Ausgrabungen zu Wooley siehe: *The Illustrated London News*, Mai 1932, S. 756, Abb. 2.
- 44 E. Minns, *Scythians and Greeks*, Cambridge 1913, Abb. 106–6 und 19.
- 45 A. Roes, *New Light on the Grylli*, in: *Journal of Hellenic Studies*, 1935, S. 232–235. Siehe auch J. Zykan, *Der Tierzauber*, in: *Artibus Asiae*, 1935, S. 203 ff.
- 46 Ch. Picard, *L'Épisode de Baubô dans les mystères d'Éleusis*, in: *Congrès d'histoire du christianisme*, Paris 1928, S. 25 ff.
- 47 A. Delatte, *Études sur la magie grecque*, Akephalos Theos, in: *Bulletin de correspondan-*

- ce hellénique, 1914, S. 199 ff.; M. K. Preisendanz, Akephalos, Der kopflose Gott, in: Beihefte zum alten Orient, Bd. 8, Leipzig 1925–1926.
- 48 A. Delatte, a. a. O., Abb. 10: Sardischer Siegelstein des 5. Jahrhunderts v. Chr. im Museum von Cagliari. Ein ähnliches Bild zeigt ein sardischer Skarabäus: Siehe die von Orcurti im 4. Band des *Bolletino archeologico sardo*, Tafel 2, Abb. 13, veröffentlichte Abbildung. Siehe auch G. Perrot und Ch. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, Bd. 3, Paris 1885, Abb. 296.
- 49 Th. Wiegand und H. Schrader, Priene, Berlin 1904, Abb. 149–154 (4. Jh. v. Chr.).
- 50 G. Perrot und Ch. Chipiez, a. a. O., Bd. 9, Abb. 18.
- 51 A. Gori, *Thesaurus gemmarum*, Florenz 1750, Tafel 136.
- 52 A. Delatte, a. a. O., S. 209.
- 53 P. Perdrizet, *Bronzes de la collection Fouquet*, Paris 1911, S. 42–43.
- 54 D. G. Hogarth, The Zakro Sealing, in: *Journal of Hellenic Studies*, 1902, S. 76 ff., Tafel 7, Abb. 44 und 45; Th. Bossert, *Alt Kreta*, Berlin 1921, Tafel 243 e.
- 55 D. G. Hogarth, a. a. O., Abb. 16, Tafel 8, Abb. 57 und 57 a. Der Verfasser identifiziert den Gegenstand allerdings als Löwenmaske.
- 56 W. Ward, *Seal Cylinders of Western Asia*, Washington 1900, Abb. 300 b (3000 v. Chr.); L. Delaporte, *Cylindres orientaux du musée du Louvre*, Paris 1920, Tafel 76, Nr. 251 (um 2400 v. Chr.).
- 57 M. von Oppenheim, *Tell-Halaf*, London 1931, Tafel 33 A.
- 58 J. Marshall, *Mohenjo-Daro and the Indus Civilization*, London 1932, Bd. 1, Tafel 12, Abb. 17, gehörnte dreigesichtige Gottheit.
- 59 S. Reinach, *Cultes, Mythes et Religions*, Paris 1913, S. 161 ff., behandelt den dreiköpfigen Merkur; siehe dazu auch W. Deonna, *Études d'art comparé, simultanéité et succession*, in: *Revue d'ethnographie et de sociologie*, 1913, S. 335 ff.; sowie *Unité et diversité*, in: *Revue archéologique*, 1914, S. 40–41.
- 60 E. Minns, a. a. O., Abb. 106–6 und 19, aus den Gräbern der Sieben Brüder und Eltegens (Nymphaeum), S. 206 ff.
- 61 A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, Bd. 1, Tafel 7, Abb. 32 und 33, Tafel 15, Abb. 88.
- 62 Ebendort, Tafel 15, Abb. 87 und 89.
- 63 A. Furtwängler, Beschreibung, Nummern 6545, 6546, 6548.
- 64 Ebendort, Nummern 5334, 7810.
- 65 S. Reinach, *Pierres gravées*, Tafel 26, Abb. 51–3.
- 66 Ebendort, Tafel 24, Abb. 48–10, Tafel 131, Abb. 64.
- 67 A. Furtwängler, Beschreibung, Nummern 1916, 1927, 1928, 7815, 7817, 8523, 8527, 8528; C. W. King, a. a. O., Tafel 56, Abb. 11.
- 68 A. Furtwängler, Beschreibung, Nr. 8524.
- 69 S. Reinach, *Pierres gravées*, Tafel 131, Abb. 65.
- 70 A. Blanchet, a. a. O., Abb. 1: Grylle des 3. Jh. n. Chr., gefunden bei Straßburg.
- 71 J. Hackin, *Recherches archéologiques à Begram*, Paris 1939, S. 21, Nr. 329, Tafel 61.
- 72 L. Delaporte, *Musée du Louvre, catalogue des cylindres*, Paris 1923, Tafel 3 (A 1424); *Survey of Persian Art*, Oxford 1938, Tafel 255, DD, KK, Abb. 371 d, f, g.
- 73 Siehe den Artikel »Galea« von S. Reinach in dem von Daremberg und Saglio herausgegebenen *Dictionnaire des Antiquités*, Bd. 2, S. 1492 ff.
- 74 S. Reinach, *Pierres gravées*, Tafel 17, Abb. 34–3, 4, 5, Abb. 35–1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9.
- 75 Siehe die Abbildung des auf dem Gelände eines ehemaligen römischen Lagers bei Heddernheim ausgegrabenen Prachthelms bei S. Reinach, *Galea*, Abb. 3413; und die bei S. Reinach, *Pierres gravées*, Tafel 30, Abb. 60–2, 3, 4, 5, 7, 10, 11, 12, 14, Abb. 61–4 gezeigten Helme der Minerva.
- 76 S. Reinach, *Pierres gravées*, Tafel 24, Abb. 47–12.

- 77 Ebendorf, Tafel 24, Abb. 47-9, Tafel 25, Abb. 49-7, 8, Abb. 50-3, 6, 7, Tafel 90, Abb. 73.
- 78 S. Reinach, Galea, Abb. 3417.
- 79 H. Goetz, The History of Persian Costume, Survey of Persian Art, Abb. 745g.
- 80 S. Reinach, Galea, S. 1450.
- 81 A. Furtwängler, Beschreibung, Nummern 8527 und 8528; S. Reinach, Pierres gravées, Tafel 26, Abb. 50-13, Abb. 51-5.
- 82 J. Séligmann, L'Orfèvrerie carolingienne, in: Travaux du groupe d'histoire de l'art de la faculté des Lettres de l'université de Paris, Paris 1928, S. 141.
- 83 W. S. Heckscher, Relics of Pagan Antiquity in Medieval Settings, in: Journal of the Warburg Institute, Bd. 1, London 1937-1938, S. 204ff.; A. Darcel, Le Trésor de Conques, pierres antiques, in: Annales archéologiques, 1860, S. 327-333; W. Sauerländer, Art antique et sculpture autour de 1200, in: Art de France, Bd. 1, 1961, S. 47-56.
- 84 G. A. S. Snijder, Antique and Medieval Gems on Bookcovers at Utrecht, in: The Art Bulletin, Bd. 14, 1932; L. Palustre und X. Barbier de Montault, Le Trésor de Trèves, Paris o. J., S. 22.
- 85 E. Babelon, Histoire de la gravure sur gemmes en France, Paris 1902, S. 64; H. Wentzel, Mittelalterliche Gemmen, Versuch einer Grundlegung, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 1941, S. 46ff.
- 86 Der Erzbischof von York siegelte 1154 seine Briefe mit einem Stein, in den ein dreiköpfiges Monstrum geschnitten war; der Erzdechant von Soissons bediente sich 1189 eines Siegels, das Leda mit dem Schwan zeigte; Guillaume de Champagne, der Erzbischof von Sens, benützte 1170 ein Siegel mit dem Bild der behelmten Minerva.
- 87 J. Labarte, Histoire des arts industriels, Paris o. J., Bd. 1, S. 205 und 215.
- 88 E. Babelon, Histoire de la gravure sur gemmes, S. 73.
- 89 A. T. de Girardot, Histoire et inventaire du trésor de la cathédrale de Bourges, in: Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France, Bd. 24, 1859, S. 253; E. Le Brun-Dalbanne, Les Pierres gravées du trésor de la cathédrale de Troyes, in: Mémoires de la Société académique de Troyes, 1880, S. 1-145; L. Niepce, Archéologie lyonnaise, Bd. 3, Les Trésors des églises, Lyon o. J., S. 7.
- 90 E. Babelon, Les Camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale, Paris 1897, S. LXXV.
- 91 Didron, Orfèvrerie du XIII^e siècle, in: Annales archéologiques, Bd. 29, 1859, S. 225.
- 92 Der Ausdruck »Camayeu«, »Kamee«, bezeichnete im 13. und 14. Jahrhundert jeden geschnittenen Stein, gleichviel ob vertieft oder – worauf der heutige Gebrauch des Ausdrucks dessen Bedeutung beschränkt – im Relief geschnitten. Siehe diesbezüglich E. Babelon, Histoire de la gravure sur gemmes, S. 75. Mittellateinisch »Camaeus« oder »Camayx« bedeutet eigentlich den farbigen Halbedelstein Sardonyx.
- 93 J. von Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, Wien 1896, S. 297, Nr. XXXVIII.
- 94 F. Greuzer, Zur Gemmenkunde, antike geschnittene Steine vom Grabmal der heiligen Elisabeth in der Kirche zu Marburg, Leipzig 1834.
- 95 Ch. R. Smith, Collectanea antiqua, Bd. 7, London 1857, S. 65, Medieval seals set with ancient gems; H. Schuermans, Intailles antiques employées comme sceaux au Moyen Age, in: Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie, 1872, S. 344-366; G. Demay, Des pierres gravées employées dans les sceaux du Moyen Age, Paris 1877.
- 96 In der Sammlung von Schuermans zum Beispiel findet sich ein einziges Siegel aus dem Jahr 1200, bis auf eins aus dem 15. Jh. datieren alle übrigen aus dem 13. und dem 14. Jh.
- 97 J. Labarte, Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France, Paris 1879, S. XIV.
- 98 B. de Montfaucon, Supplément au livre de l'Antiquité expliquée et représentée en figures, Paris 1724, Bd. 3, S. 26.

- 99 Lapidaire (Steinbuch) des Hugues Ragot, zitiert bei F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées au Moyen Age*, in: *Revue de l'art chrétien*, 1893, S. 195.
- 100 Th. Wright, *On Antiquarian Excavations and Researches in the Middle Ages*, in: *Archaeologia*, Bd. 30, 1844, S. 444ff.; L. Pannier, *Les Lapidaires français*, in: *Bibliothèque de l'École des hautes Études*, Bd. 52, 1882; F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées au Moyen Age*, S. 14ff.; sowie *Les Lapidaires de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris 1896–1902; P. Studer und J. Evans, *Anglo-Norman Lapidaries*, Paris 1924; J. Evans and M. S. Serjeantson, *English Medieval Lapidaries*, London 1933.
- 101 J. Quicherat, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Paris 1886, S. 357.
- 102 F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées*, S. 18.
- 103 Albertus Magnus, *De mineralibus et rebus metallicis*, Lib. II, *De Figuris lapidum a natura factis*, Cap. 2.
- 104 Zitiert nach Del Sotto, *Le Lapidaire du XIV^e siècle d'après le traité de Jean de Mandeville*, Wien 1862, S. 119ff. Siehe in dem zitierten Werk auch S. 118–128 das die Steine Israels behandelnde Kapitel. J. Waters Bennet, *The Rediscovery of Sir John Mandeville*, New York 1954, S. 134, identifiziert als den Verfasser dieser »Mandeville-Apocrypha« den im Jahre 1400 verstorbenen Lütticher Chronisten Jean d'Outremeuse.
- 105 J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V*, Nr. 618.
- 106 F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées*, S. 26 und 28.
- 107 Camillus Leonardus, *Speculum lapidum*, Venedig 1502; siehe auch F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées*, S. 99.
- 108 R. de Lespinasse, *Les Métiers et les Corporations de la Ville de Paris*, Bd. 2, Paris 1879, S. 81.
- 109 E. Babelon, *l'histoire de la gravure sur gemmes*, S. 86–97.
- 110 G. Demay, *Des pierres gravées dans les sceaux du Moyen Age*, Nummern 249–268.
- 111 Ebendort, Nr. 268.
- 112 Ebendort, Nr. 265; sowie G. Demay, *Inventaire des sceaux de la Flandre*, Paris 1873, Nr. 2963, S. 331.
- 113 W. S. Heckscher, a. a. O., Tafeln 30c und 31a. Schon in dem um 800 entstandenen Trierer Ada-Evangeliar findet man als Schmuck eines Frontispiciums antike Gemmen dargestellt, die dargestellte Fassung entspricht der bei der Dekoration von Reliquien-schreinen üblichen. Heckscher zeigt außerdem eine heute im Museum zu Basel befindliche, im 14. Jahrhundert entstandene, sehr merkwürdige Statuette des die Jungfrau Maria in den Händen haltenden Königs David. Der Kopf des Königs ist eine Kamee mit der Maske der Medusa. Die Statuette steht auf einem Sardonyx, der mit einem Löwen verziert ist.
- 114 Die Handschrift befindet sich heute im British Museum, Cotton, Nero D. I.; siehe dazu C. C. Omen, *The Jewels of Saint Albans Abbey*, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 57, 1930, Abb. 4.
- 115 Man vergleiche z. B. die bei A. Durieux, a. a. O., Tafel 11, reproduzierte Grylle des Ms. 117 der Bibliothek von Cambrai mit der bei L. Augustino, a. a. O., S. 203, abgebildeten, sowie die Gryllen der in A. Furtwänglers »Beschreibung« unter den Nummern 8558 und 8535 verzeichneten Siegel mit den Abbildungen S. 222 und 230 des oben angeführten Werks von O. Jennings.
- 116 F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées*, Abb. 5.
- 117 W. Diepen, *Die romanische Bauplastik in Klosterrath*, Würzburg 1926, Tafel 41, Abb. 3.
- 118 Chorgestühl von Norwich. Siehe G. C. Druce, *Some Abnormal and Composite Human Forms in English Church Architecture*, in: *Archeological Journal*, 1915, Abb. 1.
- 119 A. Durieux, a. a. O., Tafel 17, Cambrai, Ms. 124, 16. Jh.
- 120 M. R. James, *Marvels of the East*, Oxford 1929. Die literarische und bildliche Überliefe-

- rung dieser antiken Wunderwesen behandelt sehr eingehend R. Wittkower, *Marvels of the East*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 5, 1942, S. 159–197.
- 121 Siehe die bei A. de Laborde, *La Cité de Dieu*, Paris 1889, Tafel 102, abgebildete Illustration einer in Nantes aufbewahrten Handschrift des Jahres 1478.
 - 122 E. H. Langlois, *Essai sur les danses des morts*, Bd. 1, Rouen 1851, S. 301.
 - 123 W. Deonna, *Comment les idées et les monuments changent de sens, du dieu au diable, au sorcier, au damné*, in: *Études d'archéologie et d'art*, Genf 1914.
 - 124 H. Omont, *Psautier illustré*, B. N., ms. lat. 8846, Paris o. J., Tafel 6.
 - 125 H. Omont, *Miniatures du Psautier de Saint Louis*, ms. lat. 76 A, Bibliothèque de l'université de Leyde, Leyden 1902, Tafel 15.
 - 126 E. Millar, *La Miniature anglaise*, Bd. 1, Tafel 75.
 - 127 M. R. James, *The Trinity College Apocalypse*, The Roxburghe Club 1909, Tafeln 6, 17, 25.
 - 128 E. Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris 1923, S. 383.
 - 129 Siehe das 1373–1378 entstandene Panneau von Narbonne sowie die zu Beginn des 14. Jh. mutmaßlich in Canterbury entstandene Apokalypse-Handschrift Add. ms. 17333 des Britischen Museums. E. Millar, *Souvenir de l'Exposition des manuscrits français à peintures au British Museum*, Publications de la S.F.R.M.P., Paris 1933, Tafel 27.
 - 130 Apokalypse-Handschrift 482 der Bibliothek von Cambrai, entstanden gegen Ende des 13. Jh.
 - 131 H. Reiners, *Die Kölner Malerschule*, Leipzig 1925, Tafel 14; M. Lehrs, *Der Meister mit Banderollen*, Dresden 1886, Tafel 7; E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris 1922, Abb. 35.
 - 132 K. Lange, *Der Papstesel*, Berlin 1891; H. Grisar, *Luthers Kampfbilder*, Freiburg i. Breisgau 1923, I. Kapitel.
 - 133 W. Y. Ottley, *Fac-Similes of Scarce and Curious Prints*, London 1826, Tafel 25.
 - 134 Siehe die bei G. C. Druce, a. a. O., Tafel 2, abgebildete Illustration des unter der Signatur ms. 22 in der Bibliothek von Westminster aufbewahrten Bestiariums des 13. Jh. sowie die bei L. Maeterlinck, a. a. O., Abb. 74, reproduzierte Darstellung einer Handschrift des 14. Jh. aus Ypern; und die bei E. Millar, *Livre d'heures exécuté pour Geoffroy d'Aspremont*, in: *Bulletin de la S.F.R.M.P.*, 1925, Tafel 7 veröffentlichte Seite eines gegen Ende des 13. Jh. in Nordfrankreich oder Flandern entstandenen Stundenbuchs.
 - 135 R. Borrmann, *Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalerei in Deutschland*, Berlin o. J., Bd. 1, Tafel 9.
 - 136 S. Reinach, *Pierres gravées*, Tafel 26, Abb. 51–3.
 - 137 Dom L. Baillet, *Les Miniatures du Scivias de sainte Hildegarde*, in: *Monuments Piot*, Bd. 19, 1911, Tafeln 4 und 11: Die Handschrift wird ins 12.–13. Jh. datiert.
 - 138 Siehe bei G. C. Druce, a. a. O., Tafel 3, das Chorgestühl von Cartmel; bei I. Futterer, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz*, Augsburg 1930, Abb. 179, das Chorgestühl des Zürcher Museums; bei A. Moschenross, *Quelques mots sur les stalles de la cathédrale de Thann*, ohne Ort und Jahr, S. 10, das Chorgestühl der Kathedrale von Thann. Von dreigesichtigen Köpfen in der romanischen Kunst handelt M. Durand-Lefebvre, *Art gallo-romain et sculpture romane*, Paris 1937, S. 157 ff.
 - 139 G. Demay, *Les Sceaux du Moyen Age*, Nummern 252 (1239), 259 (14. Jh.), 261 (1360), 262 (1245), 263 (1362).
 - 140 J. Baltrušaitis, *Cosmographie chrétienne*, Abb. 18.
 - 141 *Annales archéologiques*, Bd. 19, 1859, Abb. S. 220; sowie *Congrès archéologique de Bordeaux*, 1941, S. 342.
 - 142 E. Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle*, S. 70. Siehe auch den Psalter des heiligen

- Ludwig in der Bibliothèque de l'Arsenal sowie das ms. lat. 238 der Bibliothèque nationale, Paris.
- 143 Siehe Bibliothèque nationale ms. lat. 320, 824, 1328, 1394; Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 2200, 1690. Ebenso die bei V. Leroquais, *Les Bréviaires manuscrits des bibliothèques de France*, Paris 1934, Tafel 11, abgebildete Seite eines in der zweiten Hälfte des 13. Jh. in Metz entstandenen Breviers sowie J. van den Gheyn, *Le Psautier de Peterborough*, Haarlem o. J., Tafel 1.
 - 144 Glasmalerei in Chartres; Bibliothèque nationale ms. lat. 1076, worauf E. Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle*, S. 70, Anm. 5, hinweist; E. Panofsky (a. a. O., S. 4, Anm. 6) erwähnt zwei weitere Handschriften – von denen eine im 14. Jh. entstand –, wo man die Personifikation des Monats Januar mit drei Gesichtern dargestellt sieht – vielleicht in dem Gedanken an eine Darstellung der Dreifaltigkeit.
 - 145 E. Panofsky bildet a. a. O., Tafel 3, Abb. 5 die Darstellung einer um 1400 entstandenen französischen Handschrift ab.
 - 146 A. Straub und G. Keller, *Hortus Deliciarum*, Straßburg 1901, Tafel 22.
 - 147 C. Enlart, *La Volupté et la Mort*, in: *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, 1908, Tafel 67; die Darstellung datiert um 1500.
 - 148 F. Hartlaub, *Signa Hermetis*, Zwei alte alchemische Bildhandschriften, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 4, 1937, II. 2, Abb. 1, 2, 3 und II. 4, Abb. 7.
 - 149 A. Straub und G. Keller, a. a. O., Tafel 11-2.
 - 150 E. H. Langlois, a. a. O., Tafel 8.
 - 151 Siehe die zu Beginn des 14. Jh. entstandene Handschrift der Bibliothèque nationale, Paris B. N. ms. fr. 9220.
 - 152 Die dreigesichtige Einsicht zeigt ein Florentiner Relief im Victoria and Albert Museum in London; das Mosaikpflaster des Doms zu Siena; das Baptisterium zu Bergamo. Die »Prudentia bifrons« – die doppelgesichtige Einsicht – findet man dargestellt am Scaliger-Grab in Verona; in einem Bas-Relief des Campanile des Doms zu Florenz; ebenso in dem Gemälde Orcagnas für das Tabernakel des Or San Michele in Florenz; in einem Fresko Giotto's in der Arena-Kapelle in Padua; am Grabe Franz II. der Bretagne von Michel Colombe in Nantes. Siehe dazu E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris 1922, und das zitierte Werk von E. Panofsky.
 - 153 So in der um die Mitte des 15. Jh. entstandenen Handschrift Cod. Vat. lat. 1925, auf die E. Panofsky, a. a. O., S. 4, Anm. 6, hinweist.
 - 154 E. Panofsky, a. a. O., das Kapitel *Signum tripliciter*. Siehe auch J. Seznec, a. a. O., S. 110.
 - 155 Ch. R. Smith, a. a. O., S. 72.
 - 156 Didron, *Iconographie chrétienne*, *Histoire de Dieu*, Paris 1843, S. 551–561, Abb. 141, 142, 147; L. Cloquet, *Éléments d'iconographie chrétienne*, Lille 1891, S. 108; A. Hockel, *Die Trinität in der Kunst*, Berlin 1930; R. Pettazoni, *The pagan origin of the three-headed representation of the Christian Trinity*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 9, 1946, S. 135–151.
 - 157 Th. Wright, *Histoire de la caricature*, Paris 1875, Abb. 111.
 - 158 Didron, *Iconographie chrétienne*, S. 545, Abb. 135 (aus einer französischen Handschrift des 15. Jh.); *Annales archéologiques*, Bd. 1, 1844, S. 275; W. Deonna, *Questions d'archéologie religieuse et symbolique*, *Diable Triprosope*, in: *Revue d'histoire des religions*, 1914, S. 125 ff.
 - 159 *Inferno*, XXXIV, 37–45, 55–57, Deutsch von Karl Streckfuß.
 - 160 A. de Laborde, *La Bible moralisée*, illustrée, conservée à Oxford, Paris et Lourdes, Paris 1911–1921, Tafeln 106, 112, 239, 656, 722.
 - 161 E. Wind, *Sante Pagnini and Michelangelo*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, *Mélanges Henri Focillon*, 1944, S. 220.

- 162 O. Schönberger, *Grünewald Drawings*, New York 1948, Nr. 35. Den Zusammenhang des Themas mit der klassischen Antike hat untersucht E. Markert, *Trias Romana*, Zur Deutung einer Grünewald-Zeichnung, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1943.
- 163 L. Delisle und P. Meyer, *L'Apocalypse en française au XIII^e siècle*, Paris 1901, reproduzieren das entsprechende Bild der in der Bibliothèque nationale, Paris, befindlichen Handschrift, B. N. ms. fr. 403, fol. 40.
- 164 A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, Bd. 1, Tafel 15, Abb. 71.
- 165 Dies sind die Apokalypse-Handschrift der Bibliothek von Cambrai Nr. 482, die von H. Yates Thompson unter der Nr. 55 verzeichnete und die Handschrift Ms. 17 333 des Britischen Museums. Siehe H. Yates Thompson, a. a. O., Bd. 4, Tafel 36; und E. Millar, *Souvenir de l'Exposition des manuscrits français*, Tafel 27.
- 166 S. Reinach, *Pierres gravées*, Tafel 24, Abb. 48-10.
- 167 P. Kristeller, *Die Apokalypse*, älteste Blockbuchausgabe, Berlin 1916, Tafel 45; F. Didot, *Des Apocalypses figurées manuscrites et xylographiées*, Paris 1870.
- 168 Champfleury, *Histoire de la caricature au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris 1876, S. 281-282.
- 169 G. Demay, *Le Costume de guerre et d'apparat d'après les sceaux du Moyen Age*, Paris 1875, Tafel 23, gibt eine Abbildung des Siegels des Matthieu de Montmorency. Die 1198 geschaffene Helmzier des Richard Löwenherz – weiße Federn, in der Mitte der englische Löwe – war nur ein einfacher Federbusch.
- 170 C. N. Allou, *Études sur les casques du Moyen Age*, in: *Mémoires de la société royale des antiquaires de France*, 1835; L. Larchey, *Ancien Armorial équestre de la Toison d'Or et de l'Europe du XV^e siècle*, Paris 1890; H. G. Ströhl, *Heraldischer Atlas*, Stuttgart 1909; W. G. Blackie Murdoch, *Some Scottish Armorial*, in: *The Connoisseur*, 1935, S. 291 ff.; M. Pastoureau, *Traité d'héraldique française et étrangère*, Paris 1979, S. 205 ff.
- 171 H. Ehrenberg, *Deutsche Malerei und Plastik von 1350 bis 1450*, Bonn 1920, Abb. 46; sowie E. Millar, *La Miniature anglaise*, Bd. 2, Tafel 57.
- 172 W. Stammer, *Allegorische Studien*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd. 17, 1939, S. 9 ff. Die Vorstellung, daß ein Kranichs vor unüberlegten überstürzten Äußerungen schützen möchte, findet man bereits in dem aus dem letzten Viertel des 13. Jh. stammenden *Sidrach-Roman* entwickelt, siehe diesbezüglich Ch.-V. Langlois, *La Connaissance de la nature et du monde au Moyen Age*, Paris 1911, S. 243. Doch obwohl das Bild schon bei verschiedenen deutschen Dichtern des 13. Jh. vorkommt, datieren die ältesten bekannten Übersetzungen desselben in die Anschauung erst aus dem 14. Jh.
- 173 A. Blum und Ph. Lauer, *La Miniature française aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris 1930, Tafel 33.
- 174 H. G. Ströhl, a. a. O., Abb. 2.
- 175 O. Jennings, a. a. O., Abb. 196, 200, 208, 243.
- 176 A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, Bd. 1, Tafel 26, Abb. 83.
- 177 Siehe die bei Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Basel 1937, Tafel 105, reproduzierten Oxford-Skizzen.
- 178 Ebendort, Tafel 67. Fragment einer Darstellung des Jüngsten Gerichts, München, Alte Pinakothek, Kat.-Nr. 5752.
- 179 Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Tafeln 102, 105, 107, 112.
- 180 Ebendort, Tafel 57.
- 181 Ebendort, Tafeln 62-66 sowie J. Friedländer und J. Rosenberg, *Les Peintures de Lucas Cranach*, Paris 1978, Tafel 99.
- 182 Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Tafeln 37, 38, 40, 41, 42, 45.
- 183 M. Brion, *Bosch*, Paris 1938, S. 40.
- 184 P. Lafond, *Hieronymus Bosch*, Brüssel 1914, S. 40.

- 185 R. van Bastelaer, *Les Éstampes de Peter Bruegel l'Ancien*, Brüssel 1908, Tafeln 117, 118, 124, 125, 128, 129, 131.
- 186 Ch. de Tolnay, Hieronymus Bosch, S. 75, Anm. 1 der Sources littéraires; siehe auch H. Dollmayr, H. Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses*, 1898, S. 244; sowie F. Schmidt-Degener, *Un tableau de Jérôme Bosch au musée de Saint-Germain-en-Laye*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, Bd. 1, S. 150, Anm. 4.
- 187 J. Macarius, a. a. O., S. 37.

Kapitel II

Wunderlichkeiten von antiken Siegeln und Münzen

- 1 A. Furtwängler, Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium zu Berlin, Berlin 1896, Nr. 3348; E. Tölken, Erklärendes Verzeichnis der antiken vertieft geschnittenen Steine der Kgl. Preuss. Gemmen-Sammlung, Berlin 1835, Tafel 8, 302; J. Winckelmann, *Description des pierres gravées du feu baron de Stosch*, Florenz 1760, Tafel 7, Abb. 15.
- 2 Fr. Imhoof-Blumer und O. Keller, Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen, Leipzig 1889, Tafel 24, Abb. 38, und Tafel 27, Abb. 13; A. Furtwängler, Beschreibung, Nummern 2121, 5930; E. Tölken, a. a. O., Tafel 8, Abb. 300; J. Winckelmann, a. a. O., Tafel 7, Abb. 14.
- 3 Fr. Imhoof-Blumer und O. Keller, a. a. O., Tafel 18, Abb. 49.
- 4 A. Furtwängler, Beschreibung, Nr. 8344; E. Tölken, a. a. O., Tafel 8, Abb. 303.
- 5 A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, Bd. 1, Berlin 1900, Tafel 46, Abb. 34.
- 6 A. Furtwängler, Beschreibung, Nummern 8346, 8348, 8546; *Die antiken Gemmen*, Tafel 46, Abb. 35; Fr. Imhoof-Blumer und O. Keller, a. a. O., Tafel 19, Abb. 45; E. Tölken, a. a. O., Tafel 8, Abb. 305, 308; C. W. King, *Antique Gems and Rings*, London 1872, Tafel 56, Abb. 7.
- 7 A. Furtwängler, Beschreibung, Nummern 3350, 8345; E. Tölken, a. a. O., Tafel 8, Abb. 310.
- 8 A. Furtwängler, Beschreibung, Nr. 2522.
- 9 A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, Bd. 1, Tafel 46, Abb. 32.
- 10 S. Reinach, *Pierres gravées*, Paris 1895, Tafel 72, Abb. 95-7.
- 11 A. Furtwängler, Beschreibung, Nr. 7547.
- 12 E. Tölken, a. a. O., Tafel 8, Abb. 306 und 309.
- 13 L. Stephani, Erklärung einiger im südlichen Rußland gefundener Kunstwerke, in: *Compte rendu de la Commission impériale archéologique*, St. Petersburg 1870-1871, S. 18; W. Deonna, *Aphrodite à la coquille*, in: *Revue archéologique*, 1917, S. 397.
- 14 W. Deonna, *Aphrodite à la coquille*, S. 399.
- 15 L. Stephani, a. a. O., S. 19.
- 16 G. Marchi, *L'Aes gravé del Museo Kircheriano*, Bd. 4, Rom 1839, Tafel 2, Abb. 2, Tafel 3, Abb. 3 und 4, Tafel 6, Abb. 5.
- 17 Th. Panofka, Terracotten des Kgl. Museums zu Berlin, Berlin 1842, Tafeln 17 und 18; S. Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, Paris 1899, Tafel 34, Abb. 1 und 3; J. J. Bernoulli, *Aphrodite. Ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie*, Leipzig 1873, S. 326: *Aphrodite mit Muschelflügeln*; K. Tümpel, *Die Muschel der Aphrodite*, in: *Philologus*, Bd. 51, 1892, S. 385 ff.
- 18 Über die Verwendung der Muschel in der Architektur siehe M. Bratschkova, *Die Muschel in der antiken Kunst*, in: *Bulletin de l'Institut archéologique bulgare*, Bd. 12, 1938, S. 1-132.
- 19 M. Bratschkova, a. a. O., die Katalognummern 329, 390, 857, 860, 899, 900, 901.

- 20 A. Millin, *Monuments antiques inédits*, Bd. 2, Paris 1806, Tafel 18.
- 21 G. Brusin, *Aquileia, guida storica e artistica*, Udine 1929, Abb. 161.
- 22 L. Stephani, *Erklärung einiger Vasengemälde*, in: *Compte rendu de la Commission impériale archéologique*, 1862, S. 65, Anm. 6.
- 23 V. Bérard, *De l'origine des cultes arcadiens*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 1894, S. 111.
- 24 F. Houssey, *Les Théories de la genèse à Mycène et le sens zoologique de certains symboles du culte d'Aphrodite*, in: *Revue archéologique*, 1895, S. 12 ff.
- 25 M. Bratschkova, a. a. O., Abb. 47.
- 26 R. P. Delattre, *Lampes chrétiennes de Carthage*, in: *Revue de l'art chrétien*, 1891, Bd. 2, S. 296, Abb. 346 und 371.
- 27 Siehe A. de Bastard, in: *Bulletin du Comité historique*, Bd. 2, 1850, Tafel 173.
- 28 O. Marucchi, *I monumenti del museo Lateranese*, Rom 1911, Tafel 18, Nr. 1.
- 29 E. Dewick, *The Metz Pontifical*, London 1902, Tafeln 12, 34, 91, 87; L. Maeterlinck, *Le Genre satirique dans la peinture flamande*, Brüssel 1907, Abb. 69; E. Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris 1923, Abb. 29; H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Wien 1935, Tafel 3.
- 30 M. Herzfeld, *Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet*, Jena 1911, S. 73; sowie P. Duhem, *Études sur Léonard de Vinci*, Bd. 1, Paris 1906, S. 37.
- 31 An der Kathedrale von Lyon, siehe L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon 1880, 2. Folge, Tafel 2.
- 32 Th. Belin, *Heures de Marguerite de Beaujeu*, Paris 1925.
- 33 L. Olschki, *Manuscripts français à peintures des bibliothèques d'Allemagne*. Genf 1932, Tafel 60.
- 34 An der Kathedrale von Lyon, siehe L. Bégule, a. a. O., 3. Folge, Tafel 1; O. Jennings, *Early Woodcut Initials*, London 1908, Abb. S. 247.
- 35 P. Durrieu, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, Paris 1904, Tafeln 1 und 13.
- 36 H. T. Bossert, *Das mittelalterliche Hausbuch*, Leipzig 1912, sowie W. Bühler, *Heinrich Mang, der Hausbuchmeister*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst*, 1931, S. 1 ff.
- 37 Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des bibliothèques de France*, Paris 1937, Tafel 68: Abbildung einer Handschrift des 14. Jh.
- 38 Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux*, Tafel 112: Abbildung einer 1483–1500 entstandenen Handschrift.
- 39 Th. Belin, a. a. O.
- 40 F. Michel, *Monuments du Gâtinais*, Lyon 1879, Tafel 19, Abb. 2.
- 41 Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires des bibliothèques de France*, Paris 1933, Tafel 106: Aus einer 1481–1497 entstandenen Handschrift; A. Köhl, *Die Illustration des Rosenromans*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses*, Bd. 31, 1, Wien 1912, Tafel 15: Eine Illustration des 15. Jh.
- 42 L. Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire du Christ*, Paris 1940, S. 929, Abb. 4.
- 43 F. Michel, a. a. O., Tafel 19, Abb. 2.
- 44 L. Charbonneau-Lassay, a. a. O., S. 929.
- 45 Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Basel 1937, Tafel 70.
- 46 P. Lafond, *Hieronymus Bosch*, Brüssel 1914, Tafel S. 100.
- 47 J. Adeline, *Les Sculptures grotesques et symboliques*, Rouen 1879, S. XXXII.
- 48 Cambridge, Trinity College, ms. Bx. 2; siehe Th. Wright, *Histoire de la caricature*, Paris 1875, S. 65, Abb. 41.
- 49 Ch. de Tolnay, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*, Zürich 1952, Nr. 64.
- 50 Venedig, Akademie; siehe C. Gamba, *Giovanni Bellini*, Paris 1936, Abb. 139, S. 130; desgleichen T. A. Cook, *Spirals in Nature and Art*, London 1903, S. 95, Tafel 1.

- 51 Ch. de Tolnay, Hieronymus Bosch, Tafel 39.
- 52 H. Prinz, Altorientalische Symbolik, Berlin 1915, Tafeln 1 und 3.
- 53 Ch. de Tolnay, Hieronymus Bosch, Tafel 43.
- 54 B. Graser, Die Gemmen des Kgl. Museums zu Berlin mit Darstellungen antiker Schiffe, Berlin 1867, Abb. 47, XXXII, Abb. 73, XIII.
- 55 Eine derartige Alexandrinische Münze aus Neronischer Zeit zeigt Abb. D 614¹, in: B. Graser, Die ältesten Schiffsdarstellungen auf antiken Münzen, Berlin 1870.
- 56 S. Reinach, Pierres gravées, Tafel 59, Abb. 49-5.
- 57 Is. del Sotio, Le Lapidaire du XIV^e siècle d'après le traité de Jean de Mandeville, Wien 1862, S. 124.
- 58 B. Graser, Die ältesten Schiffsdarstellungen auf antiken Münzen, Abb. A 584b, B 422b, D 239b.
- 59 B. Graser, Die Gemmen mit Darstellungen antiker Schiffe, Abb. 103, XII.
- 60 Anders zu deuten sind die Darstellungen eines Schiffs auf dem Rücken eines großen Fisches in des Gautier de Metz »Image du Monde« (Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 2200 fol. 80) sowie in Konrad Megenbergs »Buch der Natur« (A. Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 3, Leipzig 1921, Tafel 459): Hier handelt es sich um Illustrationen zu der berühmten Geschichte von den Seefahrern, die in der Meinung, eine Insel entdeckt zu haben, auf dem Rücken eines Walfisches landen.
- 61 Fr. S. Maffei, Gemmae antiche figurate, Bd. 3, Rom 1707, Abb. 17.
- 62 E. Babelon, Traité des monnaies grecques et romaines, Bd. 3, Paris 1910, Tafel 65, Abb. 2, 3, 4, 5, 6, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19.
- 63 Ebendort, Tafel 175, Abb. 12.
- 64 P. Lafond, a. a. O., Tafel S. 54.
- 65 A. Gluck, Pierre Bruegel Le Vieux, Paris 1936, Tafel 17.
- 66 E. Goblet d'Alviella, La Migration des symboles, Paris 1891, S. 221 ff.
- 67 E. Gerhard, Ausgerlesene griechische Vasenbilder, Berlin 1840, Bd. 1, Tafel 6, Bd. 2, Tafel 141, Bd. 4, Tafel 246.
- 68 A. Furtwängler, Die antiken Gemmen, Bd. 1, Tafel 26, 74; C. W. King, a. a. O., Tafel 3, 35.
- 69 E. Babelon, Traité des monnaies, Bd. 3, Tafel 23, 12-19; Tafel 30, 20; Tafel 33, 10, 11, 12; Tafel 163, 16-26.
- 70 E. Goblet d'Alviella, a. a. O., S. 28.
- 71 A. Schramm, a. a. O., Bd. 13, Tafel 198, Nr. 1989; M. de Smirgrodski, Geschichte der Svastika, Braunschweig 1890, Tafel 2, Abb. 155.
- 72 H. Hahnloser, a. a. O., Abb. 152.
- 73 Abgebildet bei Ch. de Tolnay, Hieronymus Bosch, Tafel 67.
- 74 Abgebildet bei M. Geisberg, Der deutsche Einblatt-Holzchnitt in der ersten Hälfte des 16. Jh., Bd. 1, München 1923, Tafel 16.
- 75 A. Gori, Museum Florentinum, Gemmae antiquae, Florenz 1732, Tafel 54.
- 76 A. Engel, Traité de numismatique de Moyen Age, Bd. 1, Paris 1891, Abb. 298; H. Grueber, Handbook of the Coins of Great Britain and Ireland, London 1899, Tafel 2, Abb. 64.
- 77 R. Forrer, Keltische Numismatik der Rhein- und Donaulande, Straßburg 1908, Abb. 497.
- 78 Congrès archéologique de Strasbourg, 1920, Abb. S. 21. Chapelle du Mont-Carmel de la cathédrale de Metz.
- 79 H. Schmidt, Denkmäler des Holz- und Metallschnittes im Kgl. Kupferstichkabinett in München, Nürnberg o. J., Tafel 82, Nr. 83; W. L. Schreiber, Manuel, Bd. 2, Nr. 1961, sowie Formschnitte und Einblattdrucke in der Kgl. Bibliothek zu Berlin, Straßburg 1913.

- 80 J. Carcopino, *La Louve du Capitole*, Bulletin de l'Association Guillaume Budé, 1924–1925, S. 9 des »Extrait«.
- 81 A. de la Fons-Mélicocq, Documents pour servir à l'histoire des monnaies; in: *Revue de la numismatique belge*, 1861, S. 418.
- 82 E. Babelon, *Les Origines de la médaille en France*, in: *Revue de l'art ancien et moderne*, Bd. 17, 1905, S. 162.
- 83 J. Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry (1401–1416)*, Paris 1894, Bd. 1, S. CXXIII, S. 70; sowie Bd. 2, S. 26.
- 84 A. de la Fons-Mélicocq, Documents pour servir à l'histoire des monnaies, XV^e et XVI^e siècles; in: *Revue de la numismatique belge*, 1862, S. 279.
- 85 E. Babelon, *Les Origines de la médaille en France*, S. 162.
- 86 J. von Schlosser, Die ältesten Medaillen und die Antike, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses*, Bd. 18, 1897, S. 64–108.
- 87 J. Guiffrey, Médailles de Constantin et d'Héraclius acquises par Jean, duc de Berry, en 1402, in: *Revue numismatique*, 1890, S. 86 ff.; H. de la Tour, Bulletin des antiquaires de France, 1903, S. 296; P. Durrieu, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, S. 9, und Tafeln 1–22 sowie Tafel 37; H. Bober, The Zodiacal Miniature of the Très Riches Heures du duc de Berry, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 12, 1948, S. 1–34. Darstellungen der Hirschjagd von antiken Gemmen findet man verzeichnet bei A. Furtwängler, *Beschreibung*, Nr. 7689, sowie abgebildet in: *Die antiken Gemmen*, Tafel 45, Nr. 32, ebenso bei Fr. Imhoof-Blumer und O. Keller, a. a. O., Tafel 15, Nr. 42.
- 88 A. Blanchet, *Manuel de numismatique française*, Bd. 1, Paris 1912, Abb. 71, 95, 103: Statere des 2. und 1. Jh., »Pictons«, »Parisiens«, »Morins«; H. de la Tour, *Atlas des monnaies gauloises*, Paris 1892, Tafel 5, 2250, 2252; Tafel 23, 6827; Tafel 31, 7777, 7779; Tafel 35, 8707.
- 89 R. Forrer, a. a. O., Tafel 14, 444.
- 90 A. Engel et R. Serrure, *Traité de numismatique du Moyen Age*, Paris 1891, Abb. 314, 316; C. F. Keary, *A Catalogue of English Coins in the British Museum*, London 1887, Bd. 1, Tafel 4, Abb. 3, 7. (600–750?); R. Ruding, *Annals of the Coinage of Great Britain*, Bd. 3, London 1840, Sceattae, Tafel 1–27; 26–10.
- 91 M. R. James, *A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge 1893, Tafel 4.
- 92 J. van den Gheyn, *Le Psautier de Peterborough*, Haarlem o. J., Tafel 16.
- 93 A. Auriol, *La Descente de Saint Paul en Enfer*, in: *Trésor des bibliothèques de France*, Bd. 3, 1930, Tafel 3.
- 94 E. Millar, *La Miniature anglaise aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris 1928, Tafel 2: Ormesby-Psalter; Tafel 53: Walter von Milemete, *De Nobilitatibus*, 1326–1327; Tafel 56: Loutreuil-Psalter, um 1340.
- 95 F. Bond, *Stalles and Tabernacle Work*, London 1910, Abb. 76.
- 96 Hailes Church, Gloucestershire, um 1350. Siehe T. Borenus, *English Medieval Painting*, London 1926, Tafel 55.
- 97 M. R. James, *An English Medieval Sketch-Book*, no. 1916 in the Pepysian Library, Magdalen College, Cambridge, The Walpole Society, 1924–1925, Tafel 2.
- 98 H. Shaw, *Alphabet, Numerals and Devices of the Middle Ages*, London 1845.
- 99 A. W. Byvanck und G. J. Hoogewerff, *La Miniature hollandaise dans les manuscrits des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Den Haag 1922, Bd. 1, Tafeln 115, 118, 119. P. d'Ancona, *La Miniature italienne*, Paris 1925, Tafel 21, Abb. 31; J. Dominguez Bordona, *La miniatura española*, Bd. 2, Barcelona 1930, Tafeln 120, 122, 143.
- 100 B. von Tieschowitz, *Das Chorgestühl des Kölner Doms*, Marburg 1930, Tafel 53b; *Das Chorgestühl der Kathedrale von Sevilla, 1478*. Siehe: *La Escultura en Andalucía*, Bd. 1, Sevilla o. J., Tafel 100.

- 101 Deckengemälde in Fréjus und Pont-Saint-Esprit; siehe: M. L. Brugier-Roure, *Les Plafonds peints de la vallée du Rhône*, in: *Congrès archéologique*, 1885, S. 309 ff.; *Photographies des Monuments historiques* Nr. 123 363, 123 364.
- 102 So in der Sammlung des Stephan von Urach, vor 1495. Siehe diesbezüglich J. von Schlosser, *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses*, Bd. 23, 1903, Abb. 11.
- 103 So in Conrad von Megenbergs »Buch der Natur«, 1470. Vgl. A. Schramm, a. a. O., Bd. 3, Tafel 458, 460.
- 104 H. Gobel, Wandteppiche, Bd. 3, Berlin 1933, gibt Abb. 9 und 47 a ein Beispiel aus der nördlichen Schweiz, entstanden um 1450–1460.

Kapitel III Islamische Ornamente und Rahmen

- 1 Ebersolt, *Orient et Occident*, Bd. 2, Paris 1929; G. B. Depping, *Histoire du commerce entre le Levant et l'Europe depuis les Croisades jusqu' à la fondation des colonies d'Amérique*, Paris 1930; W. Heyd, *Histoire du commerce du Levant au Moyen Age*, Leipzig 1885; E. Rey, *Les Colonies franques de Syrie aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris 1883; J. Delaville Le Roulx, *La France en Orient au XIV^e siècle*, Paris 1886; siehe auch R. A. Jairazbhoy, *Oriental Influence in Western Art*, London 1965; sowie G. Pochat, *Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance*, Stockholm 1970.
- 2 A.-C.-A. de Marsi, *Les Pèlerins picards à Jérusalem du XIV^e au XVI^e siècle*, Amiens 1881; H. Omont, *Journal d'un pèlerin français en Terre sainte (1383)*, in: *Revue de l'Orient latin*, Bd. 3, 1895, S. 457 ff.; P. Riant, *Voyage en terre sainte d'un maire de Bordeaux au XIV^e siècle*, in: *Archives de l'Orient latin*, Bd. 2, 1884, S. 378 ff.; E. Travers, *Deux Pèlerinages en Terre sainte au XV^e siècle*, in: *Revue nobilière*, 1869, S. 257 ff.; L. Audiat, *Pèlerinages en Terre Sainte au XV^e siècle*, Paris 1870.
- 3 G. Dugat, *Histoire des orientalistes de l'Europe du XII^e au XIX^e siècle*, Paris 1868, S. VI; Ch. Jourdain, *Un collège oriental à Paris au XIII^e siècle*, in: *Revue de sociétés savantes*, Bd. 6, 1861, S. 66–73.
- 4 An neueren Werken zu dieser Frage siehe Jacob, *Der Einfluß des Morgenlandes auf das Abendland, vornehmlich während des Mittelalters*, Hannover 1924; W. Goetz, *Brunetto Latini und die arabische Wissenschaft*, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch*, Bd. 21, 1930, S. 101 ff.; U. Monneret de Villard, *Lo Studio dell'Islam in Europa nel XII e nel XIII sec.*, Vatikanstadt 1944; M. Rodinson, *Dante et l'Islam d'après les travaux récents*, in: *Revue d'histoire des religions*, 1951, S. 203–235.
- 5 F. Saxl, *Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Okzident*, in: *Der Islam*, 1912; F. Saxl und E. Panofsky, *Classical Mythology in Medieval Art*, in: *Metropolitan Museum Studies*, Bd. 4, Heft 2, New York 1933; F. Saxl und H. Meier, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften in englischen Bibliotheken*, hrsg. v. H. Bober, London 1953. Hier insbesondere das 3. Kapitel der von Saxl verfaßten Einleitung: *Die spätmittelalterliche Vermischung orientalischer und europäischer Tradition*, S. XLV–LI; vgl. übrigens J. Seznec, a. a. O.
- 6 J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V*, Paris 1879.
- 7 A. de Champeaux und P. Gauchery, *Les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*, Paris 1897.
- 8 L. Douet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France*, Paris 1851, Bd. 1, S. 266; Bd. 2, S. 286.
- 9 W. Heyd, a. a. O., S. 698, 700.

- 10 Ebendorf, S. 706.
- 11 J. Lessing, *Modèles de tapis orientaux d'après les documents authentiques et les principaux tableaux du XV^e et du XVI^e siècle*, Paris 1879; W. Bode, *Anciens tapis d'Orient*, Paris 1906, S. 6; G. Soulier, *Les Influences orientales dans la peinture toscane*, Paris 1924, S. 202 ff.; K. Erdmann, *Orientalische Tierteppiche auf Bildern des 14. und 15. Jh.*, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1929, S. 261–298; sowie *Neue orientalische Tierteppiche auf Abendländischen Bildern des 14. und 15. Jh.*, ebendorf 1942, S. 121–126; E. de Lorey, *Le Tapis d'Avignon*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1932, S. 162–171. Über die Darstellung von Stoffen siehe: A. Klesse, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jh.*, Bern 1967.
- 12 G. Migeon, *Les Arts du tissu*, Paris 1909, S. 53 ff.; Francisque-Michel, *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux en Occident, principalement en France pendant le Moyen Age*, Paris 1852.
- 13 Ibn Said, bei Makkari, *Analectes sur l'histoire des Arabes en Espagne*, Leiden 1855–1861, S. 123.
- 14 R. B. Sergent, *Material for a History of Islamic Textiles*, in: *Ars Islamica*, Bd. 9, 1942, S. 81.
- 15 D. G. Shepherd, *The Hispano-Islamic Textiles in the Cooper Union Collection*, in: *Chronicle of the Museum for the Art of Decoration of the Cooper Union*, Bd. 1, I left 10, Dezember 1943.
- 16 A. F. Kendrick, *Textiles*, in: *Burlington Magazine Monograph 2: Spanish Art*, New York 1927, S. 62 und Tafel 3 A und B.
- 17 W. Heyd, a. a. O., Bd. 2, S. 670.
- 18 O. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin 1921, S. 28 ff., Abb. 253–259; J. H. Schmidt, *Deutsche Seidenstoffe des Mittelalters*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1934, S. 95–112.
- 19 H. Koch, *Geschichte des Seidengewerbes in Köln vom XIII. bis zum XVIII. Jh.*, Leipzig 1907.
- 20 W. Heydt, a. a. O., Bd. 2, S. 709.
- 21 G. B. Depping, *Règlements sur les arts et métiers de Paris, rédigés au XIII^e siècle et connus sous le nom de Livres des Métiers d'Etienne Boileau*, Paris 1837, S. 126 und 404.
- 22 F. Grenard, *Grandeur et Décadence de l'Asie*, Paris 1939, S. 36.
- 23 M. Charageat, *Le Parc d'Hesdin, création monumentale du XIII^e siècle, ses origines arabes*, in: *Bulletin de la société de l'art français*, 1950, S. 94–106.
- 24 G. Millet, *L'École grecque*, Paris 1916, S. 254–256.
- 25 A. de Longpérier, *De l'emploi de caractères arabes dans l'ornementation chez les peuples chrétiens de l'Occident*, in: *Revue archéologique*, 1846, S. 696–706; 1847, S. 406–411; A. Fikry, *L'Art roman du Puy*, Paris 1934, S. 255–267; *Le Décor coufique*; K. Erdmann, *Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters*, in: *Abhandlungen aus den Geistes- und Sozialwissenschaften der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz, Wiesbaden 1954*.
- 26 A. Fikry, a. a. O., S. 263.
- 27 J. J. Marquet de Vasselot, *Les Crosses limousines du XIII^e siècle*, Paris 1941, S. 115–127.
- 28 G. Soulier, a. a. O., S. 187 ff.
- 29 H. Omont, *Psautier de Saint Louis*, Paris o. J., Tafeln 46, 47, 48, 79; S. C. Cockerell, *A Psalter and Hours Executed before 1270 for a Lady Connected with St. Louis, Probably his Sister Isabelle of France*, London 1905; sowie H. Yates Thompson, *Illustrations of One Hundred Manuscripts*, Bd. 1, London 1907, Tafel 5. Weitere Beispiele dieses kufischen Dekors findet Cockerell a. a. O., S. 27, in: *«La Bible moralisée»*, ms. 1179 der Wiener Staatsbibliothek; in dem Evangeliar der Sainte-Chapelle der Bibliothèque natio-

- nale, B. N., lat. 8892, beide noch im 13. Jh. entstanden, sowie aus späterer Zeit in »Les Très Riches Heures« der Bibliothek zu Chantilly und René d'Anjou »Cœur d'Amour épris« der Wiener Staatsbibliothek. F. de Mély, *Les Primitifs et leurs signatures*, Paris 1913, weist auf Künstlersignaturen des 14. Jh. hin, die arabische Schriftzeichen in kufischem Stil imitieren. Siehe dazu auch A. H. Christie, *The Development of Ornament from Arabic Script*, in: *The Burlington Magazine*, 1922, Bd. 40, S. 287–292; sowie Bd. 41, S. 34–41.
- 30 W. R. Lethaby, *English Primitives*, 1, in: *The Burlington Magazine*, 1916, S. 351.
 - 31 E. Amé, *Les Carrelages émaillés du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris 1859, Tafel S. 70.
 - 32 R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques français*, Paris 1924, Tafeln 28, 31.
 - 33 Etwa die Reliquiare der Heiligen Maximilianus, Julianus und Lucianus, 13. Jh., Paris, Musée de Cluny.
 - 34 J. Labarte, a. a. O., Nr. 1561, 2188, 2285, 3322, 3365, 3371, 3382, 3384, 3549.
 - 35 S. C. Cockerell, *The Gorleston Psalter*, London 1907, Tafel 5.
 - 36 So der Psalter von Bohun, vgl. Abb. Tafel 69, in: E. Millar, *La Miniature anglaise aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris 1928.
 - 37 Ein Beispiel im Psalter des Richard von Canterbury ist reproduziert bei E. Millar, *La Miniature anglaise*, Bd. 2, Tafel 39. Ein weiteres in einem Pontificale Romanum der Madrider Nationalbibliothek, B. N., vit. 18-9, bei J. Dominguez Bordona, *La miniatura española*, Bd. 2, Barcelona 1930, Tafel 114.
 - 38 C. Gaspar und F. Lyna, *Les Manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique*, in: *Publications de la S. F. R. M. P.*, 1937, Tafel 66, zeigen ein Beispiel aus der flämischen Handschrift ms. 9157, Anfang des 14. Jh.; ein weiteres aus dem Ormesby-Psalter bei O. Saunders, *English Illumination*, Bd. 2, Pantheon, London 1929, Tafel 110.
 - 39 Über die Technik solcher Auflösungen verschlungener Ornamente siehe das Kapitel »Entrelacs«, in: *L'Art médiéval en Arménie et en Géorgie*, Paris 1929.
 - 40 Dies, wenn ein Geflecht von sechs Strähnen bei jedem dritten Umschlag unterbrochen wird; siehe S. C. Cockerell, *The Gorleston Psalter*, Tafel 5.
 - 41 Wenn ein sechssträhniges Geflecht bei jedem zweiten Umschlag unterbrochen wird; siehe S. C. Cockerell, a. a. O., Tafel 16, ein Beispiel aus dem Psalter von Douai.
 - 42 Wenn ein sechssträhniges Geflecht bei jedem Umschlag unterbrochen wird; siehe S. C. Cockerell, a. a. O., Tafel 5.
 - 43 Wenn ein viersträhniges Geflecht bei jeder zweiten axialen Kreuzung unterbrochen wird, siehe die bei Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires des bibliothèques de France*, Paris 1933, Tafel 24 gegebene Abb. aus dem Brevier der Marguerite de Bar.
 - 44 E. Millar, *La Miniature anglaise*, Bd. 2, Tafeln 69, 71, 72, gibt Beispiele aus dem Psalter der Familie de Bohun und aus dem Missale des N. Lytlington.
 - 45 So das Evangeliar Karls des Großen in der Pariser Nationalbibliothek, B. N. nouv. acq. lat. 1203.
 - 46 Siehe die Schmuckseite eines 1306 in Bagdad geschriebenen Korans, in: *Survey of Persian Art*, Oxford 1938, Tafel 937 B.
 - 47 Siehe die ebendort, Tafel 396 B, veröffentlichte Titelseite einer Handschrift des Historikers Raschid ed-Din, 1310, sowie die bei J. Sauvaget, *Poterie Syro-mésopotamienne du XIV^e siècle*, Paris 1932, Tafeln 16 und 18, abgebildete syrische Keramik des 14. Jh.
 - 48 J. Sauvaget, a. a. O., Tafel 15.
 - 49 Ebendort, Tafeln 16 und 24.
 - 50 A. Sakisian, *Thèmes et motifs d'enluminure et de décoration arméniennes et musulmanes*, in: *Ars Islamica*, 1939, Abb. 7.
 - 51 J. Sauvaget, a. a. O., Tafel 28.

- 52 A. F. Kendrick, *Catalogue of Muhammadan Textiles of the Medieval Period*, Victoria and Albert Museum, London 1925, Nr. 990, Tafel 18.
- 53 G. Migeon, *Manuel d'art musulman*, Bd. 2, Paris 1927, Abb. 397.
- 54 Ein Beispiel aus der Zeit um 1350 bei L. Bynion, J. V. S. Wilkinson und B. Gray, *Persian Miniature Painting*, London 1933, Tafel 25b.
- 55 G. Migeon, *Manuel*, Bd. 1, Abb. 8 und 9.
- 56 Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires*, Tafel 23.
- 57 P. Toesca, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana*, La collezione di Ulrico Hoepli, 1930, Tafel 76.
- 58 *Survey of Persian Art*, Tafel 732.
- 59 J. H. Harvey, *The Gothic World, 1100–1600*, London 1950, Abb. 85.
- 60 G. d'Adda, Leonardo da Vinci, la gravure milanaise et Passavant, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1868, S. 123ff.; E. Muntz, *Léonard de Vinci*, Paris 1899, Anm. S. 233, Abb. S. 232, 233, 236; W. von Seidlitz, *Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance*, Wien 1935, S. 453; K. Coomaraswamy, *The Iconography of Dürers Knots and Leonardo's Concatenation*, in: *Art Quarterly*, Bd. 7, 1944, S. 109–125.
- 61 G. Vasari, *Künstler der Renaissance*, hrsg. von Herbert Siebenhüner, Leipzig 1940, S. 292ff.
- 62 G. d'Adda, *Essai bibliographique sur les anciens modèles de lingerie, de dentelles et de tapisseries en France, en Allemagne et en Flandre*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1864, S. 434.
- 63 A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Bd. 8, 2. Teil, Mailand 1924, S. 740, Abb. 680.
- 64 L. Beltrami, *Leonardo da Vinci e la Sala delle Asse*, Mailand 1902.
- 65 Albrecht Dürer, *Schriften, Tagebücher, Briefe*, hrsg. v. M. Steck, Stuttgart 1961, S. 64. Der »Glaser«, dem Dürer ein Exemplar seiner »Knoten« zusammen mit seinem Holzschnitt der Offenbarung Johannis verehrte, war der Antwerpener Glasmaler Dirk Vellert, der dem Nürnberger Meister (wie ebenfalls in dessen Tagebuch zu lesen ist, a. a. O. S. 73) am 12. Mai 1521 ein Festessen gab: »Und wir hatten ein köstlich Mahl, und man tat mir grosse Ehr«.
- 66 Die französische Bezeichnung »Cadeaux« – Geschenke – ist abgeleitet von lateinisch »Catena« – Kette. Vgl. V. Gay, *Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris 1885. A. Blum, *L'Alphabet catholique de Marie de Bourgogne*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1938, S. 103–110, nennt die dergestalt verzierten Buchstaben lettres-tournure oder tourneure. Die italienischen Kalligraphen nannten diesen Buchstabenotypus »littera francese«.
- 67 Einige mit der Feder geschriebene Muster dieser Schrift findet man in folgenden Veröffentlichungen reproduziert: *The New Palaeographical Society*, London 1912, 10. Teil, Tafel 250b, zeigt ein Dokument des Jahres 1435, *Brit. Mus.*, Add. ms. 19650; J. Malo-Renault, *La Lettre ornée du Moyen Age*, in: *Revue de l'art ancien et moderne*, 1934, S. 162, gibt aus einer Sammlung von Schriftmustern ein Beispiel aus Montpellier. A. Blum, a. a. O., reproduziert das um 1476 geschriebene Alphabet der Marie von Burgund. Beispiele aus Drucken bieten F. Curboin, *Histoire illustrée de la gravure en France*, Paris 1923, Tafeln 94 und 108; O. Jennings, *Early Woodcut Initials*, London 1908, S. 226: dort das kalligraphische Alphabet von Vêrard.
- 68 R. Bruck, *Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen*, Dresden 1906, Nr. 185, Abb. 268.
- 69 A. Sakisian, *Thèmes et motifs d'enluminure*, S. 73–76; sowie *La Reliure turque du XV^e au XIX^e siècle*, in: *Revue de l'art ancien et moderne*, 1927, S. 280 und Abb. 4. Die Bezeichnung »rûmî« oder »bend-rûmî«, was wörtlich soviel wie »gebundenes rûmî« bedeutet, wird, nach Angaben dieses Autors, noch von den modernen Buchmalern Persiens und der Türkei in der gleichen Bedeutung verwendet.

- 70 N. Kondakov, *Histoire et monuments des émaux byzantins*, Frankfurt am Main 1892, S. 300, Abb. 16.
- 71 J. Baltrušaitis, *Sassanian stucco, Ornamental*, in: *Survey of Persian Art*, Abb. 188 h.
- 72 M. S. Dimand, *Studies in Islamic Ornament*, 2. Teil, *The Origins of the Second Style of Samarra Decoration*, in: *Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernest Herzfeld*, S. 62–68.
- 73 A. U. Pope und P. Ackermann, *A Survey of Persian Ornament*, in: *Survey of Persian Art*, Abb. 904c und Tafel 575c.
- 74 G. Migeon, *Manuel*, Bd. 1, Abb. 120.
- 75 B. Moritz, *Arabic Palaeography*, Kairo 1905, Tafeln 4 und 34.
- 76 G. Migeon, *Manuel*, Bd. 1, Abb. 161.
- 77 A. de Laborde, *Les Principaux Manuscrits de la bibliothèque de Saint-Petersbourg*, Paris 1936, Tafel 3.
- 78 *Der Clare-Psalter der Morgan-Bibliothek*, siehe: M. R. James, *Catalogue of Manuscripts in the Library of J. Pierpont Morgan*, London 1906, Nr. 18, S. 46. Vergleiche auch die Abbildungen aus der 1283–1300 entstandenen *Petrus-Comestor-Handschrift* des Britischen Museums, Roy, ms. 30, VI, in: O. Saunders, *English Illumination*, Bd. 2, Tafeln 77 und 78.
- 79 E. Millar, *La Miniature anglaise du X^e au XIII^e siècle*, Paris 1926, Tafel 77.
- 80 Paris, *Bibliothèque nationale ms. lat. 17326* sowie lat. 8892; *British Museum*, Add. ms. 38114.
- 81 Siehe das *Brevier von Saint-Sépulcre de Cambrai*, bei: Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires*, Tafel 20; eine 1275–1300 in Amiens entstandene Handschrift, in: *The Holford Collection*, Burlington Fine Arts Club, 1924, Kat. Nr. 4, Tafel 6; sowie das *Stundenbuch von Thérouanne*, in: J. Billioud, *Très Anciennes Heures de Thérouanne à la bibliothèque de Marseille*, in: *Les Trésors des bibliothèques de France*, Bd. 5, Paris 1935, Tafel 61.
- 82 Th. Belin, *Heures de Marguerite de Beaujeu*, Paris 1925.
- 83 C. R. Morey, *Exhibition of Illuminated Manuscripts*, New York 1934, ms. 46, S. 24 und Tafel 43.
- 84 Siehe die Abbildung aus einem 1036 datierten Koran in der Sammlung des Britischen Museums, in: *Survey of Persian Art*, Tafel 928.
- 85 Ebendort die Tafeln 936 B und 937 B, mit Abbildungen eines 1306 in Bagdad geschriebenen Korans, sowie des Titelblatts einer 1310 datierten Handschrift des Geschichtswerks Raschid ed-Dins; siehe auch: E. Kühnel, *Islamische Kleinkunst*, Berlin 1925, Abb. 7, die ein Beispiel aus einem um 1300 geschriebenen Koran zeigt.
- 86 Siehe die Abbildungen aus einem 1186 geschriebenen Koran und aus einer zwischen 1210 und 1225 entstandenen Handschrift von Tabaris Geschichtswerk in: *Survey of Persian Art*, Tafeln 929 A und 933.
- 87 G. Vitzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei*, Leipzig 1907, Tafel 4, Dresden, Oc. 57; sowie Tafel 12, *Genfer Bibelhandschrift*, lat. 6a.
- 88 *Somme-le-Roi*, in der Bibliothek des Arsenal 6329, datiert 1311: bei Vitzthum, a. a. O., Tafel 33; sowie das gegen Ende des 14. Jh. entstandene *Missale und Pontificale von Luçon*: bei Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des bibliothèques de France*, Paris 1937, Tafel 81.
- 89 *Brevier von Belleville*, *Bibliothèque nationale*, lat. 10483; bei Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires*, Tafeln 28, 34.
- 90 H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Wien 1935, Tafel 42. *The Sketchbook of Villard de Honnecourt*, hrsg. v. Th. Bowie, Bloomington und London 1959, Tafel 64.
- 91 E. Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris 1923, Abb. 76.
- 92 L. de Vesly, *La Céramique ornementale en haute Normandie*, Rouen 1913, Tafel 15;

- L. Deschamps de Pas, *Essai sur les pavages des églises*, in: *Annales archéologiques*, Bd. 10, 1850, S. 17.
- 93 R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques*, Tafeln 176, 177, 179, 181, 183.
- 94 G. Migeon, *Manuel*, Bd. 1, Abb. 152, 153, 154.
- 95 O. von Falke, a. a. O., Abb. 132.
- 96 Ein Beispiel aus dem 12. Jh.: *Survey of Persian Art*, Tafel 1317; Inkrustierte Bronze aus Mossul, 1233–1259; F. Sarre und F. Martin, *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München*, Bd. 2, München 1912, Tafel 145; sogenannte Blacas-Wasserkanne, 1232: G. Migeon, *Les Cuivres arabes*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 1899; sogenannte Barberini-Vase, um 1250: ebendort.
- 97 G. Migeon, *Exposition des arts musulmans au musée des Arts décoratifs*, Paris 1903, Tafeln 11 und 12.
- 98 E. Kühnel, a. a. O., Abb. 113; G. Migeon, *Exposition des arts musulmans*, Tafel 13.
- 99 Diesen Ort hat zuerst Dorn, später, 1924–1927, Bachkioff erforscht. Siehe B. Dorn, *Compte rendu du voyage dans le Caucase et sur la rive méridionale de la mer Caspienne*, Petersburg 1861; A. Bachkioff, *L'Art du Daghestan*, Moskau 1931, Tafel 17, Abb. 21 und 22.
- 100 O. von Falke, a. a. O., Abb. 169.
- 101 Herz Bey, *Boiseries fatimides aux sculptures figurales*, *Orientalisches Archiv*, Bd. 3, Heft 4, 1912–1913, Tafeln 27 und 29; siehe auch G. Marçais, *Les Figures d'hommes et de bêtes dans les bois sculptés de l'époque fatimide*, in: *Mélanges Maspero*, Bd. 3, S. 241–257, *Mémoires de l'Institut français du Caire*, 1935; sowie C. J. Lamm, *Fatimid Woodwork, its Style and Chronology*, in: *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, Bd. 18, 1936, S. 59–89.
- 102 Das Vielpass-Quadrat fand Verwendung beim Schmuck der Kathedralen von Paris, Rouen, Lyon, Limoges, Avignon, Auxerre, Straßburg, Köln. Marçais hat in einem Vortrag auf dem 14. Internationalen Kunsthistorikerkongreß zu Bern (siehe diesbezüglich die *Résumés*, Basel 1936, S. 27–28) die Übernahme des Vielpass-Quadrats aus der islamischen in die gotische Kunst zuerst in Italien belegen zu können geglaubt. Siehe auch des nämlichen Autors *Le Carré quadrilobé, Histoire d'une forme décorative de l'art gothique*, in: *Études d'art du musée d'Alger*, Bd. 1, 1945, S. 67–78; über die parallele, antik-karolingische Tradition des Vierpass-Medaillons siehe J. Baltrušaitis, *Réveils et prodiges, le gothique fantastique*, Paris 1960, S. 41–43.
- 103 J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, London 1937, S. 289, Abb. 118 und 119.
- 104 O. von Falke, a. a. O., Abb. 151 und 218.
- 105 *Brit. Mus.*, Arund., ms. 83; siehe die Abbildung bei S. C. Cockerell, *The Gorleston Psalter*, Tafel 20.
- 106 O. von Falke, a. a. O., Abb. 219 und 220; F. Sarre und F. Martin, a. a. O., Bd. 3, Tafel 181.
- 107 L. Dimier, *François Pellegrin, peintre et sculpteur de Fontainebleau*, in: *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1901; G. Migeon, *La Fleur de la Science de Pourtraiture, Patron et Broderie, façon arabe et italique*, par Francisque Pellegrin, 1530, Paris 1908.
- 108 H. Röttinger, *Peter Flettners Holzschnitte*, Straßburg 1916, S. 76; R. Berliner, *Ornamentale Vorlage-Blätter des XV. bis XVIII. Jahrhunderts*, Leipzig 1926, Bd. 1, Tafeln 92 und 93.
- 109 A. Lichtwark, *Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance*, Berlin 1888, S. 30ff.: Maureske.

Kapitel IV Phantastische Arabesken

- 1 L. Pilon, *Les Portails latéraux de la cathédrale de Rouen*, Paris 1907, S. 159ff.
- 2 L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon 1886, 2. Folge, Tafeln 3 und 4; 3. Folge, Tafeln 1, 3, 4.
- 3 B. von Tieschowitz, *Das Chorgestühl des Kölner Domes*, Marburg 1930, Tafeln 39, 80, 86.
- 4 F. R. Martin, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey*, London 1912, S. 164. Das gleiche Tier mit vier Körpern erscheint im Inneren eines skulptierten Medaillons in der Markuskirche zu Venedig.
- 5 P. Gélis-Didos und H. Laffilée, *La Peinture décorative en France du XI^e au XVI^e siècle*, Paris o. J., Tafel 31.
- 6 M. Thibout, *Découverte de peintures murales dans l'église de Saint-Jean-Baptiste de Chateau-Gontier*, in: *Bulletin monumental*, 1942, S. 13.
- 7 R. Borrmann, *Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland*, Berlin o. J., Bd. 1, S. 35.
- 8 L. Bréhier, *Les Thèmes des tissus d'Orient et leur imitation dans la sculpture romane*, in: *Études d'art du musée d'Alger*, 1945.
- 9 Beispiele aus vordynastischer Zeit hat man in Ägypten; auf einer in Susa gefundenen Tafel aus der Zeit um 3000 v. Chr.; das ähnlich geschmückte Weingefäß, das in Gudea ausgegraben wurde, wird um 2500 v. Chr. datiert.
- 10 M. Pézard, *La Céramique archaïque de l'Islam et ses origines*, Paris 1920, Tafel 149. Bei der Datierung ist berücksichtigt M. S. Dimand, *Mohammedan Decorative Arts*, New York 1930, S. 157.
- 11 W. Hartner, *The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindou and Islamic Iconography*, in: *Ars Islamica*, 1938, Abb. 26 und 29.
- 12 Brit. Mus., Roy. ms. 3 D VI; siehe die Abb. bei O. Saunders, *English Illumination*, Bd. 2, Pantheon, London 1928, Tafel 77.
- 13 Ebendort, Tafel 110.
- 14 C. H. Weigelt, *Rheinische Miniaturen*, in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 1924, Bd. 1, Abb. 5.
- 15 S. C. Cockerell, *A Psalter and Hours Executed before 1270*, London 1905, Tafeln 6 und 7.
- 16 H. Martin, *La Miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, Paris 1923, Tafel 5.
- 17 H. Martin, *La Miniature française*, Tafeln 6 und 7; G. Warner, *Illuminated Manuscripts in the British Museum*, London 1904, 1. Folge, Add. ms. 17341.
- 18 Sammlung Marquet de Vasselot, in: *Survey of Persian Art*, Oxford 1938, Tafel 1317 und S. 893.
- 19 A. Sakisian, *Thèmes et motifs d'enluminure et de décoration arméniennes et musulmanes*, in: *Ars Islamica*, 1939, Abb. 24; siehe auch: F. Macler, *Quelques feuillets épars d'un tétraévangile arménien*, in: *Revue des études arméniennes*, 1926, S. 169–176.
- 20 Ph. W. Schulz, *Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, Leipzig 1914, Tafel 35.
- 21 Aus Malaga oder Granada, mit dem Namen »Abu Jussuf Hadjdja«, der nach Sarres Meinung nicht den Erbauer der Alhambra (1334–1354), sondern den ein halbes Jahrhundert später regierenden Jussuf III. nennt (1407–1417). Ein ähnliches Fragment befindet sich im Louvre, siehe: H. Rivière, *La Céramique dans l'art musulman*, Paris 1913, Tafel 92 und Abb. 8; G. Migeon, *Musée du Louvre: Orient musulman*, Bd. 2, Paris 1922, Nr. 152, Tafel 44.
- 22 C. Gaspar und F. Lyna, *Les Manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique*, Paris 1937, Tafel 53a, ms. 5670, Beginn des 14. Jh.; A. W. Byvanck und G. J. Hoogewerff, *La*

- Miniature holländaise dans les manuscrits des XIV^e, XV^e, et XVI^e siècles, Bd. 1, Den Haag 1922, Tafel 49, 1450–1453.
- 23 Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des bibliothèques de France*, Paris 1937, Tafel 47, B. N., ms. lat. 17336, Pontificale für den Gebrauch der Diözese Besançon aus der ersten Hälfte des 14. Jh.
 - 24 The New Palaeographical Society, Bd. 6, 1908, Tafel 141, spanische Handschrift, Ende des 13. Jahrhunderts; E. Millar, *La Miniature anglaise du X^e au XIII^e siècle*, Paris 1926, Tafel 77, Bibel von Devon.
 - 25 E. Millar, *Exposition de manuscrits français au British Museum*, in: *Publications de la S. F. R. M. P.*, 1931–1932, Tafel 12, Brit. Mus., Add. ms. 38114.
 - 26 Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux*, Tafeln 42, 43, 45, B. N., ms. lat. 17336.
 - 27 E. Guillot, *Ornementation des manuscrits au Moyen Age*, Paris o. J., Tafel 15, B. N. lat. 17326.
 - 28 Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires des bibliothèques de France*, Paris 1933, Tafeln 22, 23, 24, 29.
 - 29 G. Niemann, *Der Palast Diokletians in Spalato*, Wien 1910, Abb. 81; Ph. Berger, *Le Mausolée d'El-Amrouni*, in: *Revue archéologique*, 1895, Abb. 6.
 - 30 P. S. Bartoli, *Recueil de peintures antiques trouvées à Rome*, Paris 1783, Abb. 28.
 - 31 J. Marshall, *Mohenjo-Daro and the Indus Civilization*, London 1931, Tafel 112, Nr. 387.
 - 32 Ph. Ackerman, *The Talking Tree*, in: *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, 1935, S. 67–72. Ebenfalls behandelt haben das Motiv A. Sakisian, *La Miniature persane du XII^e au XVII^e siècle*, Paris 1929, S. 58–59; sowie Thèmes et motifs d'enluminure, S. 80–81; und C. J. Lamm und A. Geijer, *En Miniatur och en Matta, en studie over sentimuridiska groteskmatter fran Herat*, *Nationalmusei arsbok*, Neue Folge, Stockholm 1930–1931, S. 26–51. Die fernere Entwicklung des Themas findet man dargestellt in J. Baltrušaitis, *Une survivance médiévale, la plante à têtes*, in: *La Revue des Arts*, 1954, S. 81–92.
 - 33 V. Smirnov, *Orfèvrerie orientale*, Petersburg 1909, Tafel 9, Nr. 24.
 - 34 W. Volbach, *Spätantike und koptische Stoffe*, Berlin 1926, Tafel 28; W. de Gröncisen, *Les Caractéristiques de l'art copte*, Florenz 1929, Tafel 49.
 - 35 J. Lessing, *Die Gewebe-Sammlung des K. Kunstgewerbemuseums zu Berlin*, Berlin 1900, Tafel 52 B.
 - 36 J. Baum, *La Sculpture figurale en Europe à l'époque mérovingienne*, Paris 1937, Tafel 73, Abb. 195; sowie Tafel 75, Abb. 199.
 - 37 *Der Federkasten der Sammlung Marquet de Vasselot* (Ende des 12.–13. Jh.), *Survey of Persian Art*, Tafel 1317; der 1210 datierte Federkasten, ebendort, Abb. 841; das 1240–1249 datierte Becken, bei F. Sarre und F. Martin, *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München*, Bd. 2, München 1912, Tafel 147; die sogenannte »Barberini-Vase« (um 1250), G. Migeon, *Musée du Louvre: Orient musulman*, Bd. 1, Nr. 88, Tafel 30; der 1281 datierte Federkasten, *Survey of Persian Art*, Tafel 1336.
 - 38 *Brokat aus Bagdad*, um 1220, O. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin 1921, S. 18, Abb. 122.
 - 39 Siehe das in: *Survey of Persian Art*, Tafel 702 c, abgebildete Stück aus der Sammlung der Berliner Staatlichen Museen, das um die Wende vom 13. zum 14. Jh. datiert wird. Sowie die von Ph. W. Schulz, a. a. O., Tafel A, abgebildete glasierte Fayence des Leipziger Museums, eine Arbeit des 14. Jh.
 - 40 *Survey of Persian Art*, Tafeln 1327, 1335, 1338 B. Die gleiche Kombination kommt schon in koptischen Handschriften vor.
 - 41 F. Sarre und F. Martin, a. a. O., Bd. 4, Einzelaufnahmen, Abb. 3057.
 - 42 A. Sakisian, *Thèmes et motifs d'enluminure*, S. 80–81.

- 43 Ms. 379 von Etchmiadzin; sowie das Evangeliar des Marschalls Auchine, 1274; A. Sakisian, *Thèmes et motifs d'enluminure*, Abb. 24.
- 44 A. Sakisian, *La Miniature persane*, S. 58–59.
- 45 Ph. W. Schulz, a. a. O., Tafel 35, Ende des 15. Jh.
- 46 F. R. Martin, a. a. O., Tafel 240, datiert 1410.
- 47 A. Sakisian, *La Miniature persane*, Tafel 41, Ende des 15. Jh.
- 48 Die Kuppel des Pavillons in der Darstellung des Kampfes Khosros mit dem Löwen, Anfang des 15. Jh., ebendort, Tafel 68.
- 49 Auf einer bei F. R. Martin, a. a. O., Tafel 69, abgebildeten Miniatur aus dem Jahre 1467 die Kuppel von Tamerlans Zelt.
- 50 Den einem Kamel als Schabracke dienenden Teppich auf einer 1557 entstandenen Miniatur, siehe A. Sakisian, *La Miniature persane*, Tafel 49.
- 51 R. Koechlin und G. Migeon, *Cent planches en couleur de l'art musulman*, Paris o. J., Tafel 119, Ende des 15. Jh. Ph. Ackermann, a. a. O., S. 71, erwähnt mehrere Teppiche mit dem gleichen Dekor.
- 52 N. Aberg, *The Occident and the Orient in the Art of the Seventh Century*, Stockholm 1943, Abb. 53.
- 53 O. Piscicelli Taeggi, *Paleografia di Montecassino*, Monte Cassino 1877, Longobardo Cassinese, Tafel 8, 9, 11, 13, 15.
- 54 E. Millar, *La Miniature anglaise*, Bd. 1, Tafel 19, Psalter aus St. Edmund of Bury, 11. Jh.
- 55 O. von Falke und H. Frauberger, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, Frankfurt am Main 1904, Tafel 20.
- 56 M. Wackernagel, *Die Plastik des XI. und XII. Jh. in Apulien*, Leipzig 1911, Abb. 25.
- 57 H. Omont, *Psautier de Saint Louis*, Paris o. J., fols. 85, 110, 141.
- 58 Entstanden 1276–1278, heute in der Bibliothek des Escorial, siehe J. Fernandez Montaña, *Lapidario del rey Alphonso X*, Madrid 1881, Tafel 12.
- 59 Eine spanische Handschrift, entstanden 1273. G. Warner, *Descriptive Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Library of Dyson Perrins*, Bd. 2, Oxford, 1920, Tafel 96.
- 60 Ormesby-Psalter: E. Millar, *La Miniature anglaise aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris 1928, Tafel 4; Das Antiphonar von Beaupré, 1290: H. Yates Thompson, *Illustrations of One Hundred Manuscripts*, Bd. 6, London 1916, Tafel 14; französische Bibel, Mitte des 13. Jh., L. Olschki, *Manuscrits sur vélin avec miniatures du X^e au XVI^e siècle*, Florenz 1910, Tafel 3.
- 61 Brevier des Ludwig von Male, Flandern, drittes Viertel des 14. Jahrhunderts, C. Gaspar und F. Lyna, a. a. O., Tafel 75: Antiphonar von Beaupré, 1290; H. Yates Thompson, a. a. O., Bd. 4, Tafel 14
- 62 Th. Belin, *Les Heures de Marguerite de Beaujeu*, Paris 1925; Kölner Antiphonar aus Aachen, um 1330, C. H. Weigelt, a. a. O., Abb. 2.
- 63 P. Toesca, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana. La collezione di Ulrico Hoepli*, Mailand 1930, Tafel 78. Man vergleiche die Vogelschwänze der 1193 datierten armenischen Handschrift der Bibliothek der Mechitaristen zu Venedig, siehe S. Der Nersessian, *Manuscrits arméniens illustrés de la bibliothèque des Mékhitaristes de Venise*, Paris 1936, Tafel 24, Ms. Nr. 1635. Sowie die Darstellung der italienischen Handschrift des 14. Jh. (Nr. 4), von der H. Yates Thompson, a. a. O., Bd. 2, Tafel 20 und 21, zwei Seiten abbildet.
- 64 F. Bond, *Woodcarving in English Churches*, Bd. 1, *Misericordes*, London 1910, Abb. S. 12, Exeter, 1255–1279.
- 65 O. Saunders, a. a. O., Bd. 2, Tafel 76.
- 66 E. Bacha, *Les Très Belles Miniatures de la Bibliothèque royale de Belgique*, Paris 1913,

- Tafel 3 und 4, Petersborough-Psalter, Ende des 13. Jh.; A. Durieux, *Les Miniatures des manuscrits de la bibliothèque de Cambrai*, Cambrai 1861, S. 15; 14. Jh.
- 67 C. Gaspar und F. Lyna, a. a. O., Tafel 55, Brabant, erste Hälfte des 14. Jh.; E. Millar, *Livres d'Heures exécutés pour Geoffroy d'Aspremont*, in: *Bulletin de la S. F. R. M. P.* 1925, Tafel 2, Ende des 13. Jh.; A. W. Byvanck und G. J. Hoogewerff, a. a. O., Bd. 1, Tafel 2, flämische Bibelhandschrift 1332.
- 68 L. Dorez, *Manuscrits de la bibliothèque de lord Leicester*, Paris 1908, Tafel 29, Englische Handschrift, 14. Jh.; J. van den Gheyn, *Le Psautier de Peterborough*, Haarlem o. J., Tafel 16, Ende des 13. Jh.
- 69 G. H. de Loo, *Heures de Milan*, Paris 1911, Tafel 13, um 1400–1405.
- 70 A. W. Byvanck und G. J. Hoogewerff, a. a. O., Bd. 1, Tafel 71.
- 71 L. Delisle, *Heures dites de Jean Pucelle*, Paris 1910, Tafeln 47, 48, 57, 59, 67.
- 72 A. W. Byvanck und G. J. Hoogewerff, a. a. O., Bd. 1, Tafel 2, flämische Bibelhandschrift, 1332; K. Escher, *Die Miniaturen in den Basler Bibliotheken*, Basel 1917, Abb. 20; Th. Belin, a. a. O.
- 73 F. Dewick, *The Metz Pontifical*, London 1912, Tafel 64.
- 74 J. van den Gheyn, a. a. O., Tafel 28; H. Yates Thompson, a. a. O., Bd. 6, Tafeln 3, 30, französische Bibelhandschrift und Psalterhandschrift der Sainte-Chapelle, 1295.
- 75 O. Saunders, a. a. O., Bd. 2, Tafel 108; L. Olschki, *Manuscrits français à peintures des bibliothèques d'Allemagne*, Genf 1932, Tafel 18; E. Millar, *Les Principaux Manuscrits du Lambeth Palace à Londres*, in: *Bulletin de la S. F. R. M. P.*, 1925, Tafel 35; H. Yates Thompson, a. a. O., Bd. 6, Tafel 50.
- 76 Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires*, Tafeln 30, 32, 33, 34, *Bréviaire de Belleville*; L. Delisle, *Heures dites de Jean Pucelle*, Tafeln 25 und 30.
- 77 P. Toesca, *Monumenti e studi*, Tafeln 76 und 78, *Antiphonar*, 1338, sowie die oben schon genannte Handschrift des Berardo de Teramo.
- 78 The New Palaeographical Society, Bd. 6, Tafel 141.
- 79 *Survey of Persian Art*, Tafeln 1305, 1308, 1314, 1316, 1328 und Abb. 841.
- 80 Ebendort, Tafel 1308; das Original in Leningrad, Eremitage.
- 81 J. J. Tikkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Helsinki 1895, S. 33.
- 82 Siehe den Artikel *Wäkwäk* von G. Ferrand in der Enzyklopädie des Islam; die Bemerkungen E. Chavannes' in: *T'oung pao*, 1904, S. 484; sowie M. J. de Goeje, *Le Japon connu des Arabes*, in: *Livre des merveilles de l'Inde*, arabischer Text hrsg. von P. A. van der Lith, französische Übersetzung von L. Marcel Devic, Leiden 1883–1886, *Excursion F.*, S. 295–307.
- 83 Unter anderen Dimaski (um 1325), Ibn al-Wardi (um 1340), Absihi (1388–1446); siehe dazu G. Ferrand, *Relations de voyages et textes géographiques arabes, persans et turcs, relatifs à l'Extrême Orient*, Paris 1913–1914, S. 300, 334, 367, 470; sowie De Goeje, a. a. O., *passim*.
- 84 F. Spiegel, *Die Alexandersage bei den Orientalen*, Leipzig 1851. Siehe auch Friedrich Pfister, *Alexander der Große in den Offenbarungen der Griechen, Juden, Mohammedaner und Christen*, Berlin 1956; sowie *Historia de Dulcarnain*, un texto árabe occidental de la leyenda de Alejandro, hrsg. und übersetzt von E. García Gómez, Madrid 1929.
- 85 T. H. Hendley, *Indian Animals True and False*, in: *The Journal of Indian Art*, Bd. 13, 1909–1910, Tafel 2.
- 86 A. de Gubernatis, *La Mythologie des plantes*, Paris 1878, S. 68.
- 87 H. Lee, *The Vegetable Lamb of Tartary*, London 1888, S. 7.
- 88 E. Carmoly, *Tour du monde ou voyage du rabbin Péthachia de Ratisbonne au XII^e siècle*, Paris 1831, S. 26.
- 89 D. Chwolsohn, *Die Ssabier und der Ssabismus*, St. Petersburg 1856, Bd. 2, S. 458.
- 90 B. Laufer, *La Mandragore*, in: *T'oung pao*, 1917, S. 1 ff.

- 91 Washington, Freer Gallery.
- 92 Oxford, Bodleian Library; siehe die Abbildung bei Th. Arnold, *Painting in Islam*, Oxford 1928, Tafel 38.
- 93 Paris, Bibliothèque nationale, suppl. persan 332; Abbildungen bei: E. Blochet, *Inventaire et Description des miniatures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque nationale*, Paris 1900; sowie F. R. Martin, a. a. O., Abb. 10; über die Handschriften gibt Auskunft H. Masse, *Le Livre des Merveilles du Monde*, Paris 1944.
- 94 A. K. Coomaraswamy, *Les Miniatures orientales dans la collection Goloubew au Museum of Fine Arts de Boston*, Paris 1929, S. 22–23, Tafel 13, Abb. 24a.
- 95 A. Straub und G. Keller, *Hortus Deliciarum*, Straßburg 1901, Tafeln 7 und 8; das Datum 1205 erscheint in einer neben dem Bild von Christi Geburt angebrachten Inschrift.
- 96 H. Swarzenski, *Vorgotische Miniaturen*, Leipzig 1927, Tafel 75.
- 97 A. Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jh.*, Straßburg 1897, Tafel 33, Abb. 75.
- 98 R. Borrmann, a. a. O., Bd. 2, Tafel 30.
- 99 Didron, *Iconographie des anges*, in: *Annales archéologiques*, Bd. 12, 1852, S. 168.
- 100 Der Text des türkischen Dichters und Seefahrers kann sich zweifellos wie andere späte Fassungen der Legende auf alte arabische oder iranische Überlieferung berufen. Siehe G. Ferrand, *Relations de voyages*, S. 513.
- 101 H. Cordier, *Odoric de Pordenone*, Paris 1891, S. 112. Die Legende liest man in der Florentiner Handschrift von Odoricos Bericht; veröffentlicht in H. Yule, *Cathay and the Way Thither*, London 1866. Siehe auch A. de Gubernatis, a. a. O., S. 42; sowie Konrad Steckels deutsche Übertragung der Reise nach China des Odorico de Pordenone, kritisch hrsg. von G. Strasmann, Berlin 1968.
- 102 G. B. Ramusio, *secondo volume delle Navigazioni et viaggi*, Venedig 1583, S. 251, verso; H. Cordier, a. a. O., S. 425–426; *The Journal of Friar Odoric*, in: *The Travels of Sir John Mandeville*, New York 1964, S. 353–354.
- 103 So in den Bestiarien des Pierre le Picard (1210–1215) und des Guillaume le Clerc; sowie in dem »*Speculum naturale*« des Vinzenz von Beauvais und dem »*Image du Monde*« des Gautier de Metz (1247).
- 104 G. Warner, *The Bucke of John Maundeuell*, The Roxburghe Club 1899, S. 130, sowie Anmerkung S. 213; siehe auch *The Travels of Sir John Mandeville*, hrsg. von A. W. Pollard, New York 1964, S. 174. Mandeville behauptet, die Früchte, in denen Lämmer reifen, an Ort und Stelle gegessen zu haben: »Von dieser Frucht habe ich gegessen, obgleich es wunderbar wäre, wüßte ich nicht wohl, daß Gott wunderbar ist in seinen Werken«, sagt er.
- 105 Die Handschrift liegt in Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 2810; siehe H. Omont, *Le Livre des Merveilles*, Paris o. J., Tafel 179.
- 106 Die Illustrationen der 1481 von Anton Sorg in Augsburg gedruckten Ausgabe einer deutschen Fassung der Reisen des Ritters Mandeville sind reproduziert bei A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Bd. 4, Leipzig 1921; »Das skytische Lamm« dort Tafel 98, Abb. 682; sowie in: *The Travels of Sir John Mandeville*, New York 1964, neben S. 172.
- 107 Vgl. P. Lacroix, *Le Moyen Age et la Renaissance*, Bd. 4, Paris 1851, I. Kap. *Sciences naturelles*, von E. Bégin, S. V.
- 108 S. de Herberstein, *Rerum moscovitarum commentarii*, Basel 1549.
- 109 Sigismund zu Herberstein, *Reise zu den Moskowitern*, hrsg. von Traude Seifert, München 1966, S. 236ff.
- 110 Ebendort, S. 237. Vergleiche auch Cl. Duret, *Histoire admirable des plantes et herbes esmerveillables et miraculeuses en nature: mêmes d'aucunes qui sont vrayes zoophytes ou*

- plantes animales, plantes et animaux tout ensemble, pour avoir vie végétative, sensitive et animale, Paris 1605, S. 328. Diese merkwürdige Abhandlung über zwischen Pflanzen- und Tierreich stehende Lebensformen schöpft gutgläubig aus mittelalterlichen Quellen, nennt als Gewährsleute für das skythische Lamm den Rabbi Siméon von Sens, Mandeville u. a. Man findet dort außer diesem auch Vögel, Würmer, Fische, die auf Bäumen wachsen, behandelt, Sonnenbäume und solche, deren abgeworfene Blätter auf eigenen Beinen fortlaufen.
- 111 G. Battelli, *Il prezioso erbario medioevale della Gambalunghiana di Rimini*, in: *La Bibliofilia*, 1936, S. 49 ff.; E. Toesca, *Un erbario dell' 300*, in: *La Bibliofilia*, 1937, S. 341 ff., Abb. 5 und 6.
 - 112 V. Slomann, *Bizarre Designs in Silks*, Kopenhagen 1953, S. 67–68, Abb. 74.
 - 113 Siehe die *Historie* von Alexander dem Großen, hrsg. von Wolfgang Kirsch, Leipzig 1975, Kap. 106; Vinzenz von Beauvais, *Speculum Historiale*, Buch 4, Kap. 56; Die Handschrift des »Roman de toute Chevalerie« in Paris, *Bibliothèque nationale*, ms. fr. 24364, das Bild des redenden Baums dort fol. 71.
 - 114 H. Omont, *Le Livre des Merveilles*, Tafel 190.
 - 115 G. Warner, John Maundeull, S. 147; *The Travels of Sir John Mandeville*, hrsg. von A. W. Pollard, New York 1964, S. 196 ff.
 - 116 Die Illustration des Straßburger Drucks von 1499 bei Schramm, a. a. O., Bd. 20, Tafel 260, Abb. 2035.
 - 117 E. Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris 1923, S. 108.
 - 118 E. T. Long, *Some Recently Discovered English Wall Paintings*, in: *The Burlington Magazine*, 1930, Tafel 3a.
 - 119 A. Langfors, *Le Miroir de la Vie et de la Mort par Robert de l'Omme (1266)*, in: *Romania*, Bd. 47, 1921, S. 32 ff., Tafel 1.
 - 120 A. Boinet, *Les Manuscrits à peintures de la bibliothèque Sainte-Geneviève*, in: *Bulletin de la S. F. R. M. P.*, 1921, Tafel 15; siehe auch E. Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle*, S. 109.
 - 121 Paris, *Bibliothèque nationale*, ms. fr. 9220.
 - 122 E. Langlois, *Notice du manuscrit ottobonien 2523*, in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome*, Bd. 5, 1885, S. 38 ff.
 - 123 G. F. Hartlaub, *Signa Hermetis*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1937, S. 104, Abb. 1.
 - 124 A. W. Byvanck und G. J. Hoogewerff, a. a. O., Bd. 1, Tafel 108. Auf eine ähnliche Darstellung in einem Fresko mutmaßlich des 13. Jh. im Nonnenkloster zu Bergen weist hin R. Bauerreiss, *Arbor vitae*, in: *Abhandlungen der bayerischen Benediktiner-Akademie*, Bd. 3, München 1938, S. 130–132.
 - 125 Der älteste bekannte Druck in F. Petrarca, *Von der Artzney bayder Glück des Guten und Widerwertigen*, Augsburg 1532.
 - 126 Das fernere Fortwuchern des Wakwak bis ins 19. Jh. findet man erörtert in J. Baltrušaitis, *Une survivance médiévale, la plante à têtes*, in: *Revue des arts*, 1954, II. 2, S. 81–92.
 - 127 A. Sakisian, *Thèmes et motifs d'enluminure*, S. 81. Im Abendland wurden herkömmlicherweise die Sonne und der Mond als Büsten in einer Scheibe – wie auf einem Medaillon – dargestellt. Indessen sieht man Gesichter in Kreisen dargestellt in den dekorativen Friesen in Saint-Jean de Munster und Saint-Gilles de Montoire; vgl. P. Deschamps und M. Thibout, *La Peinture murale en France*, Paris 1951, S. 153, Abb. 55 und 59; sowie E. W. Anthony, *Romanesque Frescoes*, Princeton, N. J. 1951, Abb. 233.
 - 128 Paris, *Bibliothèque nationale*, anc. fonds persan 174 und suppl. persan 332. Vgl. E. Blochet, *Les Enluminures des manuscrits orientaux, arabes, turcs et persans de la Bibliothèque nationale*, Paris 1926, Tafel 19.

- 129 F. R. Martin, a. a. O., Tafel 48.
- 130 Firdousi, *Le Livre des Rois*, trad. J. Mohl, Paris 1878, Bd. 5, S. 283.
- 131 S. Der Nersessian, a. a. O., Tafel 15, *Evangeliar von 1230*.
- 132 Im Kloster zu Drazark in Kilikien, ebendort, Tafel 68.
- 133 Ph. W. Schulz, a. a. O., Tafel 35; sowie A. Sakisian, *La Miniature persane*, Tafel 68, Abb. 118.
- 134 A. Sakisian, *La Reliure persane au XV^e siècle sous les Timourides*, in: *Revue de l'art ancien et moderne*, 1934, Abb. 13.
- 135 H. Yates Thompson, a. a. O., Bd. 7, Tafel 43.
- 136 H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Wien 1935, Tafel 36.
- 137 Paris, *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, ms. 143, Fols. 1, 52, 53, 56, 92, 95, 140, 159, 165, 174, 247.
- 138 J. Fernandez Montaña, a. a. O., Tafel 7.
- 139 W. Hartner, a. a. O., Abb. 26 und 29.
- 140 Ebendort, Abb. 1.
- 141 *Survey of Persian Art*, Tafeln 1312, 1314, 1336.
- 142 F. Sarre, *Islamische Tongefäße aus Mesopotamien*, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, 1905, S. 78, Abb. 11a.
- 143 *Survey of Persian Art*, Abb. 713, *Glasierter Teller aus Kaschan*, 13. Jh.; P. W. Schulz, a. a. O., Tafel M, *persische Miniatur*, 1340.
- 144 E. Millar, *La Miniature anglaise*, Bd. 2, Tafel 52, *Traktat des Walter von Milemete*, ost-englisch, 1326; P. Durrieu, *La Miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415–1520)*, Paris 1921, Tafel 66, 15. Jh.
- 145 L. Bégule, a. a. O., S. 192, Tafel 2 der 2. Folge, Abb. A 3.
- 146 L. Bégule, *L'Église Saint-Maurice de Vienne*, Paris 1914, Abb. 172.
- 147 F. Voulot, *Note sur les sculptures du Moyen Age représentant des triquetres*, in: *Bulletin de la Société des antiquaires de France*, 1879, S. 248; L. Maxe-Worly, *Études sur les carrelages du Moyen Age*, in: *Mémoires de la société nationale des antiquaires*, 1892, S. 270.
- 148 K. Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Freiburg i. Breisgau 1928, S. 228.
- 149 In der »Nef des Dames« von Symphorien Champier, vgl. M. P. Allut, *Études sur Symphorien Champier*, Lyon 1859.
- 150 J.-D. Blavignac, *Histoire des enseignes d'hôtels, d'auberges et de cabarets*, Genf 1879, Abb. 363: Der Verfasser erinnert sich, eine ähnliche Zusammensetzung von drei Hirschen gesehen zu haben.
- 151 *Les Fresques de Touen-houang*, o. O. (Peking?) 1953, Tafel 8.
- 152 V. Smirnov, a. a. O., Tafel 79, Nr. 142.
- 153 I. Stchoukine, *La Peinture indienne à l'époque des Grands Moghols*, Paris 1929, Tafel 19a.
- 154 G. Maspero, *L'Archéologie égyptienne*, Paris 1907, Abb. 249; sowie H. Schäfer, *Ägyptische Fayencen*, in: *Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen*, Bd. 34, 1913, S. 54, Abb. 23.
- 155 M. González Martí, *Ceramica del Levante Español, siglos medievales*, Barcelona 1944, Abb. 197. Obwohl Valencia schon seit 1238 wieder unter christlicher Herrschaft war, blieb das regionale Kunsthandwerk in den Händen der Araber.
- 156 P. Toesca, *Storia dell' arte italiana*, Turin 1927, S. 1080, Abb. 770, V.
- 157 H. Hahnloser, a. a. O., S. 99, Tafel 38b.
- 158 L. Maxe-Worly, a. a. O., 1892, S. 270.
- 159 F. G. Dölger, *Die Fischdenkmäler in der frühchristlichen Malerei und Plastik*, Münster 1927, Tafel 291.
- 160 J. van den Gheyn, a. a. O., Tafel 21.

- 161 Die hier abgebildete Zeichnung (Abb. 99) ist am 20. Oktober 1616 datiert und wird Riza Abbasi zugeschrieben von F. Sarre und E. Mittwoch, *Zeichnungen des Riza Abbasi*, München 1914, S. 27, Tafel 11; A. Sakisian, *La Miniature persane*, S. 138, Anm. 7, zweifelt an der Authentizität der Signatur des safawidischen Meisters. Das Museum zu Boston besitzt eine ähnliche Zeichnung, vgl. A. K. Coomaraswamy, *La Collection Goloubew*, Tafel 42, Abb. 89.
- 162 E. H. Langlois, *Stalles de la cathédrale de Rouen*, Rouen 1838, Tafel 7, 35.
- 163 J. Adeline, *Les Sculptures grotesques et symboliques*, Rouen 1879, Tafel 31; E. Spalikowski, *Le Palais de Justice de Rouen*, 1939, S. 120; W. Deonna, *Questions d'archéologie religieuse et symbolique*, in: *Revue de l'histoire des religions*, 1914, S. 136ff., hat diese Gruppe mit einem paläolithischen Relief in Laussel verglichen, das keine Beziehung zum Thema der mehrdeutigen Figurenpaare erkennen läßt.
- 164 Chorgestühl der Kathedrale.
- 165 New College. Siehe G. J. Witkowski, *L'Art profane à l'église*, Paris 1908, Bd. 1, Abb. 192; Bd. 2, Abb. 523.
- 166 W. L. Schreiber, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jh.*, Leipzig, Bd. 4, 1927, Nr. 1958 m und n. »Affen als Kunstreiter, Verwandlungsbild«; E. Major, *Holz- und Metallschnitte aus Sammlungen zu Aarau, Basel, Romont, St. Gallen, Zürich, Straßburg* 1918, Tafel 6: Vermutlich ist dieses Blatt in der Schweiz entstanden. Das Thema sollte sich im späten 16. Jahrhundert – vgl. hier die Abb. 104 und 105 – großer Beliebtheit erfreuen und wurde im 17. Jh. oft behandelt.
- 167 B. Valentino, *Les Sept Clefs de Sagesse*, um 1413; vgl. A. Poisson, *Théories et symboles des alchimistes*, Paris 1891, Tafel 15. 168. O. Ward, *Seal Cylinders in Western Asia*, Washington 1910, Nr. 706; sowie J. Baltrušaitis, *Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Age*, Paris 1939, Abb. 34.
- 169 P. Durrieu, *L'Enlumineur et le Miniaturiste*, in: *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions*, 1910, S. 330–345.
- 170 Durrieu weist darauf hin, daß die Begriffe nicht von Anfang an konsequent unterschieden wurden und daß sie, insofern man sie unterschied, zunächst nur die Arbeiten, nicht die Arbeiter unterschieden. Ein und derselbe Künstler führte gewöhnlich beiderlei Arbeiten aus. Jean Pucelle war sowohl Miniaturist wie Illuminist, letzteres allerdings wohl mit einiger Vorliebe, so daß er selbst seine Miniaturen mit phantastischen Einfällen illuminierte. Später spezialisierten sich dann Künstler auf die eine oder andere Manier.
- 171 A. Sakisian, *Esthétique et terminologie persanes*, in: *Journal asiatique*, 1935, S. 145ff.; sowie Mahmūd Mudhahhīb, *miniaturiste, enlumineur et calligraphe persan*, in: *Ars Islamica*, 1937, S. 338ff. Siehe auch R. Ettinghausen, *Manuscript Illumination*, in: *Survey of Persian Art*, S. 1937ff.
- 172 J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V de France*, Paris 1879, Nummern 3303 und 3295.

Kapitel V Fledermausflügel und chinesische Dämonen

- 1 Glossierter Canterbury-Psalter, Paris, Bibliothèque nationale, ms. lat. 8846, Abb. bei Abbé V. Leroquais, *Les Psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France*, Mâcon 1940–1941, Tafel 60; Psalter der Blanca von Kastilien (vor 1223), Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1186, Abb. bei II. Martin, *Psautier de Saint Louis et de Blanche de Castille*, Paris o. J., Tafeln 15 und 26.
- 2 Zum Beispiel in der Handschrift der »Cantigas« Alfons' des Weisen, vgl. Abb. bei J. Dominguez Bordona, *La miniatura española*, Bd. 2, Barcelona 1930, Tafel 89, sowie in

- der um 1290 entstandenen Apokalypse-Handschrift von Canterbury, Abb. bei H. Yates Thompson, *Illustrations of One Hundred Manuscripts*, Bd. 4, London 1914, Tafel 36.
- 3 Hölle, 34. Gesang, 96-51; deutsch von Karl Streckfuß.
 - 4 Saint-Aignan, Moissac, Saint-Martin d'Ainay zu Lyon.
 - 5 Saint-Michel d'Entraigues.
 - 6 The New Palaeographical Society, 1. Folge, 3. Teil, London 1905, Tafel 64.
 - 7 Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires des bibliothèques de France*, Paris 1933, Tafel 28.
 - 8 *Antiquités judaïques*, T. Cox, Jehan Fouquet, London 1931, Tafel 49.
 - 9 Kreuzgang von Elne, Sankt-Ivo-Tor der Kathedrale von Barcelona, Kathedrale von Troyes, Kathedrale von Beverly.
 - 10 Chorgestühl der Kathedralen von Poitiers, von Chester, von Manchester, Tafelung von Hemingborough. Siehe: E. Maillard, *La Sculpture de la Cathédrale de Poitiers*, Poitiers 1921, Tafel 37; F. Bond, *Wood Carving in English Churches*, Bd. 1, Misericordes, London 1910, Abb. S. 15 u. 23; *The Archaeological Journal*, 1935, Tafel 20.
 - 11 G. Vitzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei*, Leipzig 1907, Tafel 8; H. Martin, *La Miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, Paris 1923, Tafeln 61 und 66; Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des bibliothèques de France*, Paris 1937, Tafeln 45, 48, 52.
 - 12 Der gelegentlich den Rücken des Krokodils in der Darstellung englischer Bestiarien des späten 12. Jh. (G. Druce, *The Medieval Bestiaries*, in: *Journal of the British Archaeological Association*, 1919, Tafel 2, Abb. 2, nach ms. 81 der Bibliothek P. Morgan) wie auch des Leningrader Bestiariums bewehrende Zackenkamm gehört einem sehr verschiedenen Typus an.
 - 13 D'Ancona, *La Miniature italienne du X^e au XV^e siècle*, Paris 1925, Tafeln 30, 37 – zeigt Darstellungen zweier Handschriften des 14. Jh., der Mailänder Bibel und des sogenannten St.-Georgs-Missale; die Darstellung der Handschrift der Statuen des St.-Michaels-Ordens aus dem Besitz Karls VIII. von Frankreich, Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 14363, in: *Bulletin de la S.F.R.M.P.*, 1911, Tafel 4.
 - 14 British Museum, Roy. ms. 19B, XV, Abb. bei E. Millar, *La Miniature anglaise aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris 1928, Tafel 43.
 - 15 L. Bégule, *Monographie de la Cathédrale de Lyon*, 1886, 1. Folge, Tafel 4.
 - 16 Chorgestühl der Kathedrale von Sevilla, um 1478, siehe: *La Esculptura en Andalucía*, Sevilla o. J., Bd. 1, Tafel 99 E.
 - 17 C. Gould, *Mythical Monsters*, London 1886, S. 333.
 - 18 H. Omont, *Livre des Merveilles* (ms. fr. 2810 der Bibliothèque nationale), Paris 1907, Tafel 128.
 - 19 Auf italienischen und spanischen Stoffen des 14. Jh., ein Beispiel bei R. Cox, *Les Soieries d'art*, Paris 1914, Tafel 44; am Chorgestühl der Kathedrale von Sevilla, siehe: *La Esculptura en Andalucía*, Tafel 100.
 - 20 Chorgestühl von Poitiers, bei E. Maillard, a. a. O., Tafel 43.
 - 21 Saint-Nicolas de Toulouse, siehe M. de Bévotte, *La Sculpture à la fin de la période gothique dans la région de Toulouse*, Paris 1936, Tafel 3.
 - 22 Chorgestühl des Kölner Doms, siehe: B. von Tieschowitz, *Das Chorgestühl des Kölner Doms*, Marburg 1930, Tafel 59; Gebetbuch Karls des Kühnen, siehe: P. Durrieu, *La Miniature flamande au temps de la Cour de Bourgogne*, Paris 1927, Tafel 43.
 - 23 E. Millar, *La Miniature anglaise du X^e au XII^e siècle*, Paris 1926, Tafel 95, zeigt ein Beispiel aus einer Petrus-Comestor-Handschrift, um 1283; siehe desgleichen: E. Dewiek, *The Metz Pontifical*, London 1902, Tafeln 9 und 11; ein derartiges Architekturornament (ein »culot«) vom Papstpalast zu Avignon bei L. Labande, *Le Palais des Papes et les Monuments d'Avignon au XIV^e siècle*, Marseille 1925, Abb. 87.
 - 24 Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux*, Tafel 45, gibt ein Beispiel aus einem im 15. Jh. entstandenen Pontifical aus Besançon.

- 25 Chorgestühl der Kathedrale von Sevilla; Breviarium von Belleville, siehe: Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires*, Tafel 28.
- 26 Psalter der Königin Mary, ost-anglich, Anfang des 14. Jh.; Chorgestühl der Kathedrale von Poitiers, um 1300; Chorgestühl von Auch, 16. Jh.
- 27 Ch.-V. Langlois, *La Connaissance de la Nature et du Monde*, Paris 1927, S. 21.
- 28 Angefangen mit dem »Bestiarium« Peters des Pikarden (1210–1215), vgl. Cahier und Martin, *Mélanges d'archéologie*, Bd. 2, 1851, S. 169.
- 29 H. Martin, *La Miniature française*, Tafel 38, P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Mailand 1912, Abb. 213; L. Dorez, *Les Manuscrits de la bibliothèque de Lord Leicester*, Paris 1908, Tafel 39.
- 30 A. de Laborde, *Les Miracles de Notre-Dame*, Publication de la S.F.R.M.P., 1929, Tafeln 22 und 23: Miniaturen von Gautier de Coincy, nach 1456; sowie *La Cité de Dieu*, Paris 1899, Tafel 117: Miniatur aus Mâcon, 1480.
- 31 C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, Bd. 3, *Le Costume*, Paris 1916, S. 353–364.
- 32 Bibel des William von Devon, um 1251–1274; sowie das Stundenbuch der Marguerite de Beaujeu, 14. Jh.
- 33 A. Demmin, *Guide des amateurs d'armes et armures anciennes*, Paris 1879, S. 216 und 348.
- 34 W. Boeheim, *Handbuch der Waffenkunde*, Leipzig 1890, Abb. 30.
- 35 G. Demay, *Le Costume au Moyen Age d'après les sceaux*, Paris 1880, Abb. 226, 228.
- 36 Das Original befindet sich im Louvre, Abbildungen bei H. Leporini, *Die Stilentwicklung der Handzeichnung*, 14. bis 18. Jh., Leipzig 1925, Tafel 10.
- 37 L. Beltrami, *Léonard de Vinci et l'aviation*, Mailand 1912, Abb. 13, 15; Leonardo da Vinci, *Tagebücher und Aufzeichnungen*, hrsg. von Theodor Lücke, Leipzig 1940, S. 303, 842. Siehe dort auch S. 353 eine Würdigung der vorzüglichen Eigenschaften der Fledermausflügel.
- 38 F. R. Martin, *Miniature Paintings and Painters of Persia, India and Turkey*, London 1912, Tafel 21; Miniatur des Ms. 500 der Pierpont-Morgan-Library, New York.
- 39 *Survey of Persian Art*, Oxford 1938, Tafel 842. Die Handschrift befand sich ehemals in der Sammlung Demotte.
- 40 Gewisse Miniaturen des Ms. 500 der Pierpont-Morgan-Library muten so entschieden chinesisch an, daß man sie für das Werk eines an Gazans Hof beschäftigten chinesischen Künstlers zu halten geneigt ist, vgl. M. S. Dimand, *Metropolitan Museum of Art, A Guide to an Exhibition of Islamic Miniature Painting and Book Illustration*, New York, 1933–1934, S. 18.
- 41 V. Segalen, G. de Voisins, J. Lartigue, *Mission archéologique en Chine*, Paris 1924, Bd. 2, Tafel 23: Pfeiler aus Chen, 2. Jh. v. Chr.; O. Sirén, *L'histoire des arts anciens de la Chine*, Paris 1929, Bd. 2, Tafel 29: Bronze der Qin- oder Han-Zeit; ebendort, Tafel 99: bemalte Terracotta im Stil der Han-Zeit, doch wohl später, während des 4. Jh. der christlichen Ära, entstanden; H. d'Ardenne de Tizac, *Les Animaux dans l'art chinois*, Paris o. J., Tafel 27 A; Bronze der Tang-Zeit.
- 42 M. W. de Visser, *The Dragon in China and Japan*, in: *Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam*, Bd. 13, Heft 2, 1913, S. 73.
- 43 F. Martin, *Zeichnungen nach Wu-Tao-Tze aus: Götter- und Sagenwelt Chinas*, München 1913, Tafel 49.
- 44 H. d'Ardenne de Tizac, a. a. O., Tafel 40.
- 45 *Annales du musée Guimet*, Bd. 1, 1904.
- 46 A. Leroi-Gourhan, *Bestiaire du bronze chinois de style Tchou*, Paris 1936, S. 20–22. Eine dieser Figuren ist – nach einem Bronze-Gefäß des 5.–3. Jh. v. Chr. – abgebildet bei W. Cohn, *Peinture chinoise*, Paris 1948, Tafel 1.
- 47 L. Binyon, *La Peinture chinoise dans les collections d'Angleterre*, in: *Ars Asiatica*, Bd. 9,

- 1927, Tafel 5; eine Farbproduktion bietet M. A. Stein, *The Thousand Buddhas*, London 1921, Tafel 45.
- 48 K. Tomita, *Portfolio of Chinese Paintings in the Museum of Boston*, Boston 1933, Tafel 81.
- 49 *Selected Relics of Japanese art*, Bd. 15, Tokio 1908, Tafel 10.
- 50 A. Grünwedel, *Alt-Kutscha*, Berlin 1920, Abb. 47.
- 51 *Chinesische Gottheiten*; Album im Besitz des Musée Guimet, 16480.
- 52 *La Légende de Kouei-tseu-Mou Chen, peinture de Li Long-mien*, in: *Annales du musée Guimet*, Bd. 1, Paris 1904; V. Goloubev, *Li Long-mien*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1914, S. 286.
- 53 E. Chavannes, *La Légende de Kouei-tseu-Mou, peinture de Li Long-mien*, in: *T'oung Pao*, 1904, S. 490; A. Franks, *On Some Chinese Rolls*, in: *Archaeologia*, 1892, S. 239.
- 54 H. Maspero, *Mythologie de la Chine*, in: *Mythologie asiatique illustrée*, Paris 1928, S. 250, Abb. 11; siehe auch: Ou-I-Tai, *Mythologie chinoise*, in: F. Guirand, *Mythologie générale*, Paris 1935, S. 351.
- 55 E. T. C. Werner, *Chinese Composite Deities*, in: *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society*, Bd. 54, 1923, S. 253.
- 56 H. Maspero, a. a. O., Abb. 12.
- 57 H. Martin, *Joyaux de l'enluminure de la Bibliothèque nationale*, Paris 1928, Tafel 50.
- 58 Ch. Sterling, *Les Peintures du Moyen Age*, Paris 1941, Tafel 110. Das Gemälde befindet sich im Musée Calvet zu Avignon.
- 59 E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris 1922, Abb. 35, 213, 215, 216, 217.
- 60 M. Hermann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin 1914, Abb. 122, 123, 124.
- 61 Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Basel 1937, Tafeln 37, 41.
- 62 J. Combe, *Jérôme Bosch*, Paris 1946, S. 37 sowie Tafeln 83, 96, 141.
- 63 A. von Lecoq, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien*, Bd. 3, *Die Wandmalereien*, Berlin 1924, S. 52 und Tafel 25: Chotscho; O. Sirén, *Histoire de la peinture chinoise*, Bd. 1, Paris 1934, S. 32 und Tafel 19. Sirén datiert das Gemälde aus dem 7. oder 8. Jh.
- 64 Auf die asiatischen Züge dieses Kopfes hat mich Ph. Verdier aufmerksam gemacht.
- 65 E. Castelli, *Il Demoniaco nell'arte*, Mailand und Florenz 1952, Tafel 124.
- 66 Siehe ebendort die Darstellungen des gleichen Teufels durch Niklaus Manuel Deutsch und Hans Friez, Tafeln 84 und 92.
- 67 B. Laufer, *Chinese Clay Figures*, Chicago 1914, S. 295, Tafel 46; E. Fuchs, *Tang-Plastik, chinesische Grabkeramik des VII. bis X. Jh.*, München o. J., Tafeln 12, 14, 15; C. Henze, *Les Figurines de la céramique funéraire*, Dresden 1927, Tafel 111.
- 68 O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, Frankfurt a. M. 1926, Tafel 64.
- 69 H. Rylands, *The Ars Moriendi*, London 1881; A. Blom, *Les Origines de la Gravure en France*, Paris 1927, Tafel 55. Die Klassifikation der Hauptgruppen von Handschriften der *Ars Moriendi* versucht W. L. Schreiber, *Manuel*, Bd. 5, S. 253–313. Eine neuere Untersuchung namentlich auch der Beziehungen des Meisters der *Ars Moriendi* zum Meister E. S. bietet F. Saxl, *A Spiritual Encyclopedia of the Later Middle Ages*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 5, 1942, S. 124ff.
- 70 H. Cordier, *Les Monstres dans la légende et dans la nature, les cynocéphales*, Paris 1890.
- 71 E. Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, Paris 1922, S. 330, erwähnt, daß nach Meinung Ratrams, eines Mönches des Klosters Corbie zur Zeit Ludwigs des Frommen, die Heimat der hundsköpfigen Völker im hohen Norden gelegen war, während eine Weltkarte des 10. Jh. sie im äußersten Süden Afrikas feststellt.
- 72 Nur die Hereford-Karte versetzt um diese Zeit die Kynokephalen nach Skandinavien

- und greift dabei mutmaßlich eine aus karolingischer Zeit kommende Überlieferung auf. Der Alexander-Roman – oder besser, eine Bearbeitung desselben – findet die Hundsköpfigen bei den Slawen angesiedelt, in Kroatien.
- 73 Pierre le Picard, Gautier de Metz, Brunetto Latini.
 - 74 J. H. Plath, Über die Sammlung chinesischer Werke aus der Zeit der Han und Wei, München 1868, S. 6.
 - 75 H. Cordier, *Les Monstres dans la légende et la nature*, S. 13 ff.; John of Plano Carpini, *History of the Mongols*, in: *Mission to Asia. Narratives and Letters of the Franciscan Missionaries in Mongolia and China in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, hrsg. von Christopher Dawson, 2. Auflage, New York 1966, S. 31; Marco Polo, hrsg. von L. Foscolo Benedetto, Mailand 1942, S. 301; *The Travels of Sir John Mandeville*, New York 1964, S. 130; *Viaggio del beato frate Odorico di Porto Maggiore del Friuli*, in: Ramusio, *Navigazioni*, Bd. 2, Venedig 1583, S. 254.
 - 76 Vergleiche H. Omont, *Le Livre des Merveilles*, Tafel 92; und A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Bd. 4, Leipzig 1921, Tafel 97, Abb. 665.
 - 77 Tripitaka, Tokio 1934, Bd. 7, Nr. 6 und 8.
 - 78 P. Durrieu, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, Paris 1904, Tafel 13.
 - 79 So in John Foxtons *Kosmographie*, 1408, siehe: Burlington Fine Arts Club, *Exhibition of Illuminated Manuscripts*, London 1908, Tafel 106.
 - 80 O. Sirén, *Les Peintures chinoises dans les collections américaines*, Paris 1927, Tafel 97.
 - 81 *Histoire de Saint Louis*, Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 13 568; Abb. bei H. Martin, *La Miniature française*, Tafel 32.
 - 82 A. Laborde, *Les Miracles de Notre-Dame*.
 - 83 F. de Mély, *Le »De Monstris« chinois et les Bestiaires occidentaux*, in: *Revue archéologique*, 1897, S. 353–373.
 - 84 Musée Guimet; abgebildet bei R. Grousset, *Les Grandes Périodes de l'art indien*, in: *Revue de l'art ancien et moderne*, 1927, Abb. S. 103.
 - 85 J. Hackin, *Les Collections bouddhiques du musée Guimet*, Paris 1923, Tafel 7.
 - 86 C. Henze, a. a. O., Tafel 107.
 - 87 E. Fuchs, a. a. O., Tafeln 7 und 8.
 - 88 H. Maspero, a. a. O., Abb. 33 und 34.
 - 89 W. Deonna, *Le Genou, siège de force et de vie et sa protection magique*, in: *Revue archéologique*, 1939, S. 224 ff.
 - 90 L. Dorez, a. a. O., Tafel 24: englische Handschrift, um die Wende vom 13. zum 14. Jh.; A. de Laborde, *Les Miracles de Notre-Dame*; Th. Wright, *Histoire de la Caricature*, Paris 1875, Abb. 91: Chorgestühl von Ludelow, 15. Jh.
 - 91 E. Castelli, a. a. O., Tafel 95.
 - 92 M. Hermann, a. a. O., Abb. 116, 117, 118.
 - 93 *Ars Moriendi und Calendrier de Bergers*.
 - 94 T. H. Hendley, *Indian Animals, True and False in Art, Religion etc.*, in: *Journal of Indian Art and Industry*, Bd. 13, 1909, *Composite Animals*, S. 75 ff., Tafeln 1 und 4; J. Zykan, *Der Tierzauber*, in: *Artibus Asiae*, 1935, S. 203 ff. Die ältesten bekannten Darstellungen dieses Typs sind eine armenische Zeichnung des 15. Jh., ein aus mehreren anderen Tieren zusammengesetzter Greif (abgebildet bei J. Zykan, a. a. O., Abb. 5), und eine gegen Ende des 15. Jh. entstandene Miniatur der Schule von Hierat (ein gleichartig zusammengesetztes Pferd, das ein Dämon am Zügel führt, abgebildet bei P. B. Cott, *Recent Accessions of Near Eastern Miniature Paintings*, Worcester Art Museum, Bd. 1, 1935–1936, S. 41, Abb. 11). Beide Darstellungen sind nach indischen Vorlagen kopiert.
 - 95 B. Berenson, *Sassetta*, Burlington Magazine, 1903; *A Siennese Painter of the Franciscan Legend*, London 1909, S. 17–18.
 - 96 G. Soulier, *Les Influences orientales dans la peinture toscane*, Paris 1924; J. Plenge, *Die*

- Chinarezeption des Trecento und die Franziskaner-Mission, in: *Forschungen und Fortschritte*, 1929, S. 294–295; J. Pouzina, *La Chine, l'Italie et les débuts de la Renaissance, XIII^e–XIV^e siècles*, Paris 1935; siehe dazu die Kritik von L. Reidemeister und O. Frankl in den Literaturberichten der »Ostasiatischen Zeitschrift«, 1936 und 1937; V. Goloubev, a. a. O., S. 295; L. Olschki, *Asiatic Exoticism in the Italian Painting of the Early Renaissance*, in: *The Art Bulletin*, Bd. 26, 1944, S. 95–108.
- 97 P. Gendronneau, *De l'influence du bouddhisme sur la figuration des enfers médiévaux*, Nîmes 1922; F. de Mély, *De Périgueux au fleuve Jaune*, Paris 1927. Siehe auch: E. W. Anthony, *Early Christian Art and the Far East*, in: *Mediaeval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Harvard University Press 1939, Bd. 1, S. 101–111; Katalog der Ausstellung *Orient-Occident, rencontres et influences*, Musée Cernuschi, Paris 1958–1959, S. 39 ff.; W. Frankl, *China and the West*, Oxford 1967; G. Pochat, *Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance*, Upsala 1970.
- 98 Ch. Sterling, *Le Paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois*, in: *L'Amour de l'Art*, 1931, S. 9 ff., S. 101 ff. Über die Beziehungen zwischen chinesischer und sienesischer Landschaftsmalerei siehe: M. L. Gengaro, *Sogno e realtà nella primitiva arte senese*, in: *La Diana*, 1932.
- 99 I. Hallberg, *L'Extrême-Orient dans la littérature et la cartographie de l'Occident des XIII^e, XIV^e, XV^e siècles*, Göteborg 1906; H. Cordier, *Histoire de la Chine et de ses relations avec les pays étrangers*, Bd. 2, Paris 1920; siehe desgleichen: R. Grousset, *L'Empire mongol, in: L'Asie orientale, Histoire générale, fondée par G. Glotz*, Bd. 10, Paris 1941, 3. Kapitel; O. Pinto, *Viaggiatori veneti in Oriente dal secolo XIII al XVI*, in: *Venezia e Oriente*, 1906, S. 389–401.
- 100 M. Brosset, *Deux historiens arméniens*, St. Petersburg 1870, S. 155.
- 101 A. Rémusat, *Mémoires sur les relations politiques des princes chrétiens et particulièrement des rois de France avec les empereurs mongols*, in: *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, Bd. 6, 1822, S. 396 ff.; a. a. O., Bd. 7, 1824, S. 335 ff., S. 428 ff.
- 102 Die Beziehungen der Mongolen zu den Päpsten betreffend siehe: P. Pelliot, *Les Mongols et la Papauté*, in: *Revue de l'Orient chrétien*, 1923–1931; G. Soranzo, *Il Papato, L'Europa cristiana ed i Tartari*, Mailand 1930.
- 103 L. de Backer, *L'Extrême-Orient au Moyen Age d'après les manuscrits d'un Flamand de Belgique et d'un prieur d'Arménie*, Paris 1877, S. 237; Hethums Werk »La Flore des estoires de la Terre d'Orient« liegt gedruckt vor in: *Recueil des historiens des Croisades, Documents arméniens*, Bd. 2, Paris 1906.
- 104 Wilhelm von Rubruck erkundigte sich in Mangus (oder Möngkäs) Ordo nach den Bewohnern des hohen Nordens: »Ich fragte nach den Monstren oder monströsen Menschen, von denen Isidor und Solinus sprechen. Sie sagten mir, dergleichen hätten sie nie gesehen, weshalb ich sehr bezweifle, daß etwas Wahres an diesen Geschichten ist.« Die lateinischen Berichte Wilhelm von Rubrucks wie der Gesandten Papst Innozenz' IV. liegen gesammelt vor im 1. Band der von P. A. van den Wyngaert herausgegebenen: *Sinica Franciscana: Itinera et Relationes Fratrum Minorum Saec. XIII et XIV*, Quaracchi-Florenz 1929. Über den Pariser Goldschmied in Möngkäs' Lager siehe: L. Olschki, *Guillaume Boucher: a French Artist at the Court of the Khans*, London 1946.
- 105 *Itinerarius Fratris Ricoldi, Ordinis Fratrum Predicatorum*, in: *Perigrinatores Medii Aevi Quattuor*, hrsg. von J. C. M. Laurent, Leipzig 1864, S. 105–141; *Il libro della Peregrinazione nelle parti d'Oriente del Frate Ricoldo da Montecroce*, hrsg. von U. Monneret de Villard, Rom 1948.
- 106 P. A. van den Wyngaert, *Sinica Franciscana*, Bd. 1, Quaracchi-Florenz 1929; A. Moule, *Christians in China Before the Year 1550*, London 1930.
- 107 Zur Geschichte der christlichen Kunst in China siehe: S. Schüller, *Die Geschichte der christlichen Kunst in China*, Berlin 1940.

- 108 H. Yule und H. Cordier, *Cathay and the Way Thither*, London 1915–1916; P. Pelliot, *Chrétien d'Asie centrale et extrême-orientale*, in: *T'oung pao*, 1914, S. 623–644.
- 109 Übersetzungen der Berichte des Johannes von Plano Carpini, Wilhelms von Rubruck und Odoricos von Pordenone bot die 1598–1600 erschienene zweite, erweiterte Auflage von Richard Hakluyts »Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation«. Hakluyts' Bearbeitungen wurden zuletzt wieder abgedruckt im Anhang zu A. W. Pollards Ausgabe der *Travels of Sir John Mandeville*, 2. Auflage New York 1964. Übersetzungen der in den *Sinica Franciscana*, Bd. 1, veröffentlichten Texte der Berichte Johanns von Montecorvino, des Fr. Peregrinus und des Andreas von Perugia bietet die Sammlung: *Mission to Asia*, hrsg. von Christopher Dawson, 2. Auflage New York 1966.
- 110 H. Yule und H. Cordier, *The Book of Sir Marco Polo*, London 1903–1920; A. Moule und P. Pelliot, *Marco Polo*, London 1938; L. Foscolo Benedetto, *Marco Polo, Il Milione, Il libro di Messer Marco Polo dove si raccontano le Maraviglie del Mondo*, Mailand 1942; L. Olschki, *Marco Polo's Asia, Introduction to his Description of the World Called »il Milione«*, Los Angeles 1960; Marco Polo, *Milione*, hrsg. von Valeria Bertolucci Pizzorusso, Mailand 1975; siehe ferner: R. Etiemble, *La Philosophie, les Arts et les Religions de la Chine dans l'œuvre de Marco Polo*, in: *Venezia e l'Oriente*, 1966, S. 375–488; sowie R. Wittkower, *Marco Polo and the Pictorial Tradition of the East*, in: *Oriente Poliano*, Rom 1957, S. 155–172.
- 111 H. Cordier, *Odoric de Pordenone*, Paris 1891; vergleiche hier die Anmerkung 109 sowie die Anmerkung 101 zum 4. Kapitel.
- 112 Die literarischen Quellen des soi-disant Ritters Mandeville erörterten: G. Warner in seiner Ausgabe von dessen Buch, *The Bucke of John Maundeuell*, *The Roxburghe Club* 1889; sowie M. Letts, *Sir John Mandeville, The Man and his Book*, London 1949; J. Waters Bennet, *The Rediscovery of Sir John Mandeville*, New York 1954; M. Seymour, *Mandeville's Travels*, Oxford 1967.
- 113 H. Omont, *Le Livre des Merveilles*; L. de Backer, *L'Extrême – Orient au Moyen Age*.
- 114 Die von Columbus mit eigenhändigen Anmerkungen versehene Ausgabe von Marco Polos Buch »De consuetudinibus et conditionibus Orientalium regionum« wurde um 1485–1486 in Antwerpen gedruckt; die zitierte Anmerkung in: *Scritti di Cristoforo Colombo*, hrsg. von Cesare de Lollis, Bd. 3, Rom 1894, Postille al libro di Marco Polo di Venezia Nr. 196. Als gläubigen Leser des Ritters Mandeville kannte den Entdecker Amerikas Andrés Bernaldez, siehe die: *Memorias del Reinado de los Reyes Católicos, que escribía el bachiller Andrés Bernaldez*, Cura de Palacios, hrsg. von M. Gómez Moreno und J. de M. Carriazo, Madrid 1962, S. 270. Daß Columbus den Ritter Mandeville als Autorität in Anspruch nahm, berichtet auch der Sohn des Entdeckers: »Der Venezianer Marco Polo und Johann von Mandeville sagen in ihren Reisebeschreibungen, daß sie weit über die von Ptolemäus und Marinus beschriebenen Länder hinaus nach Osten reisten. Wenn auch die Genannten nicht vom westlichen Ozean sprechen, läßt, was sie von der Erstreckung des Orients sagen, darauf schließen, daß Indien bis in die Nähe von Afrika und Spanien reicht.« Vergleiche die »Vida del Almirante don Cristobal Colón escrita por su hijo don Hernando«, hrsg. von Ramón Iglesia, Mexico-Buenos Aires 1947, S. 45.
- 115 W. Heyd, *L'histoire du commerce du Levant au Moyen Age*, Leipzig 1885, S. 72, 92, 107, 215, 257.
- 116 C. Enlart, *Manuel*, Bd. 3, *Le Costume*, S. 10; Francisque-Michel, *Recherches sur le commerce et la fabrication des étoffes d'or et d'argent au Moyen Age*, Paris 1852.
- 117 O. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin 1913, Bd. 2, S. 51.
- 118 J. Cabarte, *Inventaire du mobilier de Charles V., roi de France*, Paris 1879, Nr. 1029, 3322, 3536, 3539, 3552, 3556, 3563, 3568, 3570, 3574, 3593, 3827, 3829, 3843. Diese

- ursprünglich nur im Fernen Osten hergestellten Stoffe wurden später auch in Persien und Zypern gewebt und im Abendland nachgeahmt.
- 119 Inferno, 17. Gesang, 12–18; deutsch von Karl Streckfuß.
 - 120 D. Klein, Die Dalmatika Benedikt XI, in: *Ostasiatische Zeitschrift*, 1934, S. 127 ff.
 - 121 Marco Polo, Il Milione, hrsg. von L. Foscolo Benedetto, Mailand 1942, S. 75. »Vi dirò per di più che di queste tovaglie ce n'è una a Roma...«
 - 122 O. von Falke, a. a. O., Kapitel 7: Die Seidenweberei des späten Mittelalters von 1300–1500. A. Die Entstehung des späten mittelalterlichen Seidenstils durch das Zusammenwirken der Gotik und der chinesischen Kunst, S. 46 ff. Über den Einfluß von Motiven des indischen Buddhismus auf die abendländische Seidenweberei des 14. Jh. vgl. V. Slomann, Bizarre Designs in Silks, Kopenhagen 1953, S. 72–81.
 - 123 Siehe: V. Gay, *Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris 1928, Bd. 2, S. 257, Artikel: *Porcelaine de Chine*.
 - 124 R. Schmidt, China und Dürer, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1939, S. 103–108.
 - 125 F. de Mély, *De Périgieux au fleuve Jaune*, S. 48 und Abb. 31–34; G. I. Bratianu, *Anciennes modes orientales à la fin du Moyen Age*, in: *Études byzantines d'histoire économique et sociale*, Paris 1938, S. 269. Zur Geschichte des gehörnten Hennin im Abendland siehe: C. Enlart, *Manuel*, Bd. 3, *Le Costume*, S. 204 ff.
 - 126 C. Henze, a. a. O., Tafel 46 A und B, 48 C, 57 A und B, 62.
 - 127 In der »Mélusine« des Jean d'Arras, siehe A. Blum, *Les Origines du livre à gravures en France*, Tafel 60.
 - 128 C. Enlart, a. a. O., Abb. 209 und 210.
 - 129 C. Henze, a. a. O., Tafel 59 A; E. Fuchs, a. a. O., Tafel 39, 8.–9. Jh.
 - 130 G. Schlegel, *Hennins or Conical Lady's Hats in Asia, China and Europe*, in: *T'oung pao*, 1892, S. 422–429.
 - 131 O. Sirén, *Histoire des arts de la Chine*, Bd. 3, Paris 1930, Tafel 114.
 - 132 *Itinerarius Fratris Ricoldi*, in: *Perigrinatores Medii Aevi Quattuor*, hrsg. von J. C. M. Laurent, Leipzig 1864, S. 116: »Mulieres Tartarorum sunt apud eos in magno honore, et portant coronas maximas super omnes alias mulieres.«
 - 133 *Mission to Asia*, a. a. O., S. 102. J. von Hammer-Purgstall, *Geschichte der Ilchane*, Bd. 1, Darmstadt 1842, S. 81, nennt »den hohen pyramidenförmigen, mit herabfallendem Schleier bedachten Kopfschmuck« *Baghtak*.
 - 134 *Mission to Asia*, S. 7–8.
 - 135 C. Enlart, *Manuel*, Bd. 3, *Le Costume*, S. 72 und 84.
 - 136 G. Soulier, a. a. O., S. 164, 279, 350. Siehe auch: G. H. Edgell, *Le Martyre du Frère Pierre de Sienne et de ses compagnons de Trana*, fresque d'Ambrogio Lorenzetti, in: »*Gazette des Beaux-Arts*«, 1929, S. 307–311.
 - 137 Eine mit chinesischer Tusche auf Seide ausgeführte Zeichnung schmückt auch eine um 1375 angefertigte Bischofs-Mitra im Besitz des Musée Cluny. Das 1379 aufgestellte Inventar Karls V. von Frankreich nennt mehrere »mit schwarz-weißen Zeichnungen auf Silberstoff geschmückte Kappen«, unter diesen »eine Kreuzigung umgeben von mehreren Bildern und Historien gemalt von Girard d'Orleans«; vgl. Ch. Sterling, *Les Peintres du Moyen Age*, Nr. 2 des Répertoire.
 - 138 *Bibliothèque de l'Arsenal*, ms. 623, fol. 313 A verso.
 - 139 L. Réau, *La Peinture française du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris 1939, Tafel 53.
 - 140 *Bibliothèque de Genève*, ms. fr. 77, fol. 9; abgebildet bei H. Martin, *La Miniature française*, Tafel 73, Abb. 98; vgl. das bei O. Sirén, *Collections américaines*, Tafel 5, abgebildete Gemälde der Tang-Zeit.
 - 141 A. W. Byvanck und G. J. Hoogewerff, *La Miniature hollandaise dans les manuscrits des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Den Haag 1922, Bd. 1, Tafel 73.

- 142 British Museum, Add. ms. 27695; Abb. in: The Palaeographical Society, 1873–1883, Bd. 3, Tafel 150.
- 143 Marco Polo, hrsg. von L. Foscolo Benedetto, a. a. O., S. 135.
- 144 W. Bühler, Kupferstichalphabet des Meisters E. S., Neueste illustrierte Weltchronik für 1499, Straßburg 1934, S. 18–19, Tafel 15.
- 145 Th. F. Carter, The Invention of Printing in China and its Spread Westwards, New York 1925, 1931; Vervollständigt und berichtet von P. Pelliot, Les Débuts de l'imprimerie en Chine, Paris 1953. Siehe auch: A. Blum, Gutenberg est-il le premier inventeur de l'imprimerie?, in: La France graphique, Januar 1953, S. 4–13; sowie Etiemble, Qui a inventé l'imprimerie: Gutenberg ou les chinois?, in: Connaissions-nous la Chine?, Paris 1964, S. 31–41.
- 146 W. H. Wilkinson, Chinese Origin of Playing Cards, in: American Anthropologist, 1895.
- 147 Musliheddin Sa' di, Der Rosengarten, deutsch von H. Graf (1846), Leipzig 1923, S. 21; A. Sakisian, La Miniature persane du XII^e au XVII^e siècle, Paris 1929, S. 11; Widengren, Mani und der Manichäismus, Stuttgart 1961, S. 110: Manis Ardahang.
- 148 Al-Mas'ûdî, bis zu den Grenzen der Erde, Auszüge aus dem »Buch der Goldwäschen«, deutsch hrsg. von G. Rotter, Tübingen und Basel 1978, S. 84; Dimaski, Manuel de la Cosmographie du Moyen Age, hrsg. und übersetzt von M. A. F. Mehren, Kopenhagen 1874, S. 384; zu Ibn Wardi siehe: A. Sakisian, a. a. O., S. 25.
- 149 Fr. C. Defremery and B. R. Sanguinetti, Voyage d'Ibn Batoutah, Paris 1853–1858, Bd. 4, S. 262.
- 150 Recueil des historiens des Croisades, in: Documents arméniens, Bd. 2, S. 121.
- 151 Marco Polo, hrsg. von L. Foscolo Benedetto, a. a. O., S. 121.
- 152 Mission to Asia, a. a. O., S. 176; L. Olschki, Guillaume Boucher: a French Artist at the Court of the Khans, London 1946.
- 153 Der zu Belgrad in tartarische Gefangenschaft geratene Meister Wilhelm stellte diesen Baum innen an den Haupteingang des »wie eine Kirche« erbauten Palasts Möngkâ-Khans in Karakorum. »Wie eine Kirche« beschreibt Wilhelm von Rubruck (a. a. O., S. 176) diesen Palast, da er aus einem Mittelschiff und zwei von diesem durch Säulenstellungen getrennten niedrigeren Seitenschiffen bestand.
- 154 A. Boinet, Les Manuscrits à peinture de la bibliothèque Sainte-Geneviève, in: Bulletin de la S. F. R. M. P., 1921, Nr. 2200, fol. 71. Auch Villard de Honnecourt bezeichnet die Drachen, die den Fuß des von ihm entworfenen Lesepults tragen sollen, als »III sarpens«, drei Schlangen, vgl. H. Hahnloser, Villard de Honnecourt, Wien 1935, S. 36. L. Olschki ist ebenfalls der Meinung, daß es sich bei den Schlangen des Guillaume Boucher um Drachen handelte.
- 155 Viaggio del beato Odorico da Udine, in: Ramusio, Navigazioni, Bd. 2, Venedig 1583, S. 250 verso; H. Cordier, Odoric de Pordenone, a. a. O., S. 368; The Journal of Friar Odoric, in: The Travels of Sir John Mandeville, a. a. O., S. 348; Konrad Steckels deutsche Übertragung der Reise nach China des Odorico de Pordenone, kritisch hrsg. von G. Strassmann, Berlin 1968: Cambalech.
- 156 A. Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan, Berlin 1912, Abb. 590, S. 284.
- 157 Hsia's Record of the Imperial Palaces at Khanbaliq, o. O. o. J. (Der Text scheint um 1370 abgefaßt zu sein, ein Exemplar des jedenfalls in China erschienenen Drucks befindet sich in der Bibliothèque nationale: 8° imp. or., 2703).
- 158 Von den Schlangen abgesehen, sah Odorico im Palast des Khans zu Khanbaliq auch Pfauen, die automatisch mit den Flügeln flatterten und ihr Rad schlugen, als lebten sie: »Doch sicherlich, die pawen lebnt nicht, ez sind gemachte pild von menschn sinn mit dez pösen geistß krafft. Dez wenn ich«, sagt Odoricos Übersetzer Konrad Steckel.
- 159 S. W. Bushell, L'Art chinois, Paris 1910, S. 22.

- 160 M. Brosset, a. a. O., S. 114–115, 118–119, 160.
- 161 Der Name Tatar – in der Form »Ta-Ta« – erscheint als Stammesbezeichnung für ein in der Ostmongolei nomadisierendes Volk mongolischer Sprache bereits 842 in chinesischen Aufzeichnungen. In der Folgezeit wurden die Tatar der mächtigste Stamm in der Mongolei – und sie behaupteten diese Stellung, bis ihre westlichen Nachbarn, die Manghol oder eigentlichen Mongolen, unter Führung des Dschingis Khan sie im Jahre 1202 vernichteten. Dennoch führen auch nach der Vernichtung des Stammes der Tatar die Chinesen fort, alle mongolischen Stämme als Tataren zu bezeichnen, und als Tataren lernten dann auch am anderen Ende der Welt schon vor den Abendländern die türkisch, persisch und arabisch sprechenden Völker die Vernichter der Tataren kennen. Nur die Christen aber erkannten in den Tataren Tartaren, Höllenbrut. Vgl. G. A. Bezzola, Die Mongolen in abendländischer Sicht 1220–1270, Ein Beitrag zur Frage der Völkerbegegnungen, Bern und München 1974, S. 31, 42 ff., Anm. 133.
- 162 Den lateinischen Text dieses Briefs überliefert Matthaeus Parisiensis, *Chronica Maiora*, 7 Bde., London 1872–1883, Bd. 4, S. 112–119. Hier zitiert nach der Übersetzung von K. J. Heinisch (Hrsg.): Kaiser Friedrich II. in Briefen und Berichten seiner Zeit, Darmstadt 1968, S. 512 ff. Vgl. Bezzola, a. a. O., S. 77 ff.
- 163 Matthaeus Parisiensis, a. a. O., S. 11 ff., zitiert bei Bezzola, a. a. O., S. 81.
- 164 *Mission to Asia*, a. a. O., S. 146, 200 ff.
- 165 Über den Bericht Simons von Saint-Quentin, vgl. Bezzola, a. a. O., S. 123 ff., insbesondere S. 132.
- 166 Itinerarius Fratris Ricoldi, a. a. O., S. 118–119. Daß Ricoldos die tatarische Gefahr von der abendländischen Christenheit abgewendet sah, erhellt aus seiner Bemerkung: »Et est memoria et gratitudine dignum omni populo Christiano, quod eodem tempore, quo misit Deus Tartaros ad partes orientales, ut occiderent et occiderentur, misit Deus ad occidentales servos suos fidelissimos, beatos Dominicum et Franciscum, ut illuminarent, instruerent et edificarent.« Denkwürdig und dankenswert sei für jegliches christliche Volk, daß zu derselben Zeit, da Gott ins Morgenland die Tartaren schickte, daß sie mordeten und ermordet würden, Er ins Abendland seine treuen Diener Dominicus (Ricoldos war Dominikaner) und Franciscus schickte, daß sie erleuchteten, belehrten und erbauten.
- 167 Über Joachim von Floris und seinen Einfluß auf die Endzeit-Vorstellung siehe: H. Grundmann; Studien über Joachim von Floris, Leipzig und Berlin 1932; ders., Neue Forschungen über Joachim von Fiore, Marburg 1950. Den Einfluß der Ideen Joachims auf die Erwartungen der Franziskaner seit der Mitte des 13. Jh. erörtert Ernst Benz, *Ecclesia Spiritualis*, Kirchenidee und Geschichtstheologie der Franziskanischen Reform, Stuttgart 1934, 2. Auflage, Darmstadt 1964.
- 168 Bacon bildete sich freilich von den magischen Künsten der Tataren eine weit höhere Meinung als der Bericht seines Ordensbruders rechtfertigte: »Nam principes ibi regunt populum per divinationes et scientias quae instruunt homines in futuris, sive sint partes philosophiae, ut astronomia et scientia experimentalis, sive artes magicae, quibus totum oriens est deditum et imbutum.« Für die Überzeugung, daß das ganze Morgenland den magischen Künsten ergeben und von diesen durchdrungen sei, bedurfte Roger Bacon offensichtlich keiner Bestätigung durch neuere Reisende. Siehe: Roger Bacon, *Opus maius ad Clementem papam*, hrsg. von John Henry Bridges, 3 Bde., Oxford 1897–1900, Frankfurt a. M. 1964, Bd. 1, S. 368. Über Bacons in seinem »Opus Maius« und seiner »Moralis philosophia« entwickelten Begriff der Tataren in der Weltordnung Gottes vgl. Bezzola, a. a. O., S. 201–209. Über Bacons Begriff von der Weltordnung Gottes siehe: Erich Heck, Roger Bacon, Ein mittelalterlicher Versuch einer historischen und systematischen Religionswissenschaft, Bonn 1957.
- 169 Wie in der morgenländischen war die Geschichte von den am Ende der Welt bis zum Ende der Welt eingeschlossenen unreinen Völkern auch in der abendländischen Litera-

- tur, als Roger Bacon auf sie zu sprechen kam, schon so gut eingeführt, daß er sie bei seinem Leser voraussetzen konnte. Die Geschichte dieser Geschichte findet der heutige Leser bei Andrew Runni Anderson, *Alexanders Gate, Gog and Magog and the Inclosed Nations*, Cambridge, Mass., 1932. Vergleiche auch John Kirtland Wright, *The Geographical Lore of the Time of the Crusades*, 2. Auflage New York 1965, S. 287 ff., sowie den Exkurs »Sulla Leggenda di Gog e Magog«, in: Arturo Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Turin 1923.
- 170 Roger Bacon, *Moralis Philosophia*, hrsg. von E. Massa, Zürich 1953, S. 16 ff. Das nachfolgende Zitat aus dem *Opus maius*, a. a. O., Bd. 1, S. 402.
 - 171 F. Saxl, *A Spiritual Encyclopedia of the Later Middle Ages*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 5, 1942, S. 84–95, erinnert an Prophezeiungen, die das Kommen des Antichrist vorsahen für die Jahre 1250, 1258, 1260, 1290, 1300, 1325, 1335, 1340, 1365, 1369, 1403, 1415.
 - 172 Jean, sire de Joinville, *Histoire de Saint Louis*, hrsg. von M. Natalis de Wailly, Paris 1868, S. 168.
 - 173 J. A. C. Buchon, *Notice d'un Atlas en langue catalane*, ms. de l'an 1375 conservé sous le n° 6816, in: *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, Bd. 14, 1841, S. 145; sowie H. Cordier, *L'Extrême-Orient dans l'Atlas catalan de Charles V.*, in: *Bulletin de Géographie historique et descriptive*, 1895.
 - 174 Noch 1459 versah Fra Mauro seine Weltkarte mit einer langen Erklärung zur Rechtfertigung seiner Entscheidung, das Gefängnis der eingeschlossenen Völker aus dem Kaukasus in den fernen Nordosten zu verlegen. Befände es sich nämlich, wie früher angenommen, in jenem Gebirge, sagt er, wäre es sicherlich nicht der Aufmerksamkeit der vielen Völker entgangen, die sich dort auskennen: »cum sit che tute quele parte sono assai domestegge per esser frequentade si dai nostri come da altre nation, che son Zorzani, Grezi, Armini, Cercassi, e Tartari e molte altre generation de populi, iqual fano continuamente quel camin.« Da also nicht einmal die Tartaren den Ort dieses Gefängnisses kennen, schließt Fra Mauro, wird er sehr fern vom kaspischen Gebirge am Ende der Erde, von schroffen Felsen und an drei Seiten vom Ozean umgeben, gelegen sein: Perciò concludo che questi populi siano molto lontani dal monte caspio, e siano, come ho dito, ne la extremità de la terra tra griego e tramontana, e sono circondati da monti asperimi e dal mar ocean quasi da tre bande. Vgl. Arturo Graf, a. a. O., S. 798.
 - 175 Siehe E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age*, S. 461 ff.
 - 176 E. Chavannes bezweifelt zwar die Echtheit der Signatur Tschao Mung-Fus auf der Bilderrolle des Musée Guimet, schließt aber aus einem anderen Text (a. a. O., S. 492), daß dieser Künstler 1297 eine ähnliche Darstellung mit Anmerkungen versehen hat.
 - 177 Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris 1845, S. 75 ff. Das Handbuch ist byzantinisch, aber viele seiner ikonographischen Programme entsprechen denen des lateinischen Mittelalters.
 - 178 *Mission to Asia*, a. a. O., S. 206.
 - 179 F. de Mély, *Les Pierres de foudre chez les chinois et les japonais*, in: *Revue archéologique*, 1895, S. 326–333.
 - 180 C. Agrippa, *La Philosophie occulte*, Im Haag 1727, 3. Buch, S. 79.
 - 181 J. Wier, *Histoires, disputes et discours des illusions et impostures des diables . . .*, Paris 1885, S. 135.
 - 182 P. de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, Paris 1612, S. 14. »In der Heiligen Schrift ist gesagt, daß Satan vom Himmel stürzte wie ein Donnerkeil oder Blitz, videbam sathanam sicut fulgur de coelo cadentem.« Dies, erklärt der Pater de Lancre, entspricht dem Charakter des Teufels, denn, fragt er, »was ist leichtfertiger als der Blitz, der jetzt hier, jetzt dort, nie geradeaus geht, unstet stets . . .«.
 - 183 Ebendort, S. 39.

Kapitel VI Fernöstliche Wunder

- 1 Marco Polo, hrsg. von Foscolo Benedetto, a. a. O., S. 286.
- 2 A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Bd. 3, Leipzig 1921, Tafel 465.
- 3 L. Maeterlinck, *Le Genre satirique dans la peinture flamande*, Paris 1907, Abb. 157.
- 4 Hartmann Schedel, *Buch der Chroniken und Geschichten mit figuren und pildnussen von anbeginn der Welt bis auf diese unsere Zeit*, Nürnberg 1493, Fol. XII, verso.
- 5 Ms. 411, Ende des 15. Jh.
- 6 Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 15106, 14. Jh. Der Text ist veröffentlicht und kommentiert bei A. Hilka, *Eine altfranzösische moralisierende Bearbeitung des Liber de monstrosus hominibus Orientis aus Thomas von Cantimpré »De naturis rerum«*, in: *Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, Bd. 3, II. 7, Berlin 1933.
- 7 Paris, Bibliothèque d'Arsenal, ms. 5193, ehemals in der Bibliothek des Herzogs von Burgund; Abbildung in H. Martin, L. Boccace de Jean sans Peur, Brüssel 1911, Tafel 94.
- 8 P. Durrieu, *Le Boccace de Munich*, München 1909, Tafel 18.
- 9 British Museum, Roy. ms. 14 E. V.; Abbildung bei F. Saxl, H. Meier, H. Bober, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften in englischen Bibliotheken*, London 1953, Tafel 9, Abb. 25.
- 10 Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 225, fol. 1, entstanden um 1503–1518. Abbildung bei G. Ritter und J. Lafond, *Manuscripts peints de l'école de Rouen*, Paris 1913, S. 38, Tafel 16.
- 11 F. de Mély, *De Périgieux au fleuve Jaune*, Paris 1927, Abb. 28 u. 29.
- 12 E. Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, Paris 1922, S. 168 ff.; A. Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, London 1934, Tafel 1: Miniatur des 11. Jh. in einer Handschrift aus dem Besitz der Prager Universität – Tafel 4: Relief von Notre-Dame la Grande in Poitiers – Tafel 6: Miniatur im »*Legendarium*« von Cîteaux – Tafel 8: Salzburger Antiphonar – Tafel 12: Fresko in Chemillé-sur-Indrois – Tafel 32: Miniatur im »*Hortus Deliciarum*«.
- 13 A. Watson, a. a. O., Tafel 3: Miniatur in der Bibel von Saint-Bénigne, Dijon, ms. 2 – Tafel 5: Miniatur aus einer vor 1125 entstandenen Handschrift, Dijon, ms. 129.
- 14 A. K. Coomaraswamy, *The Tree of Jesse and Indian Parallels in Sources*, in: *The Art Bulletin*, 1929, S. 216–220; A. Watson, a. a. O., Kapitel 5: Parallels in Oriental Art. Schon F. Portal, *Des couleurs symboliques*, Paris 1837, S. 270–273, hat hier Zusammenhänge gesehen. A. Kingsley Porter, *Spain or Toulouse and Other Questions*, in: *The Art Bulletin*, 1924, S. 15, hält das Gemälde in Bezeklik in Chinesisch-Turkestan für eine Darstellung des fernöstlichen Prototyps der abendländischen Wurzel Jesse.
- 15 G. Ritter und J. Lafond, a. a. O., Tafel 69: Miniatur in einem Stundenbuch – den Heures à usage de Rouen – Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 416.
- 16 A. Blum, *Les Origines de la gravure en France*, Bd. 1, Paris 1928, Tafel 62; A. Schramm, a. a. O., Bd. 5, Abb. 329.
- 17 Saint-Seine-l'Abbaye (Côte-d'Or), Saint-Bris (Yonne).
- 18 Andrésy (Seine-et-Oise), Beauvais, Groslay (Seine-et-Oise), Richebourg (Seine-et-Oise), Sens, Villy-en-Auxois (Côte d'Or).
- 19 R. Hamann, *Deutsches Ornament*, Marburg 1924, Abb. 34–35. Entstanden 1483.
- 20 Zwei symmetrische Bäume beiderseits eines Fensters der Chapelle de l'Hôpital, entstanden Anfang des 16. Jh.
- 21 Geschaffen von Des Aubeaux in Zusammenarbeit mit Nicolas Quenel und Richard Leroux in den Jahren 1511–1532. Vgl. A. Loisel, *La Cathédrale de Rouen*, Paris o. J., S. 64.

- 22 Entstanden zur Zeit des Thibaut des Bayencourt, 1511–1536, vgl. G. Durand, *L'Église de Saint-Riquier*, Paris 1933.
- 23 Dort an der sogenannten Maison d'Abraham, vgl. E. Chartraire, *La Cathédrale de Sens*, Paris o. J., S. 9.
- 24 A. Mau, Scavi di Pompei, 1888–1890, in: Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Rom 1890, Abb. S. 128; S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris 1910, Bd. 4, S. 236, Abb. 2.
- 25 Vitruvius, *De Architectura*, Lib. VII, Cap. V, 3.
- 26 V. Segalen, G. de Voisins, J. Lartigue, *Mission archéologique en Chine*, Bd. 2, Paris 1924, Tafel 139.
- 27 E. Verlant, *La Peinture ancienne à l'exposition d'art belge à Paris en 1923*, Paris 1924, Tafel 44; das Gemälde befindet sich im Museum zu Lyon.
- 28 P. Durrieu, *La Miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne, 1415–1539*, Paris 1921, Tafel 91: Abbildung einer Miniatur aus einer 1530 entstandenen Handschrift, heute im Besitz des British Museum, Add. ms. 12331.
- 29 V. Leblond, *La Cathédrale de Beauvais*, Paris 1926, S. 58.
- 30 H. Schmidt, *Bilder-Katalog zu M. Geisberg, Der deutsche Einblatt-Holzchnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jh.*, München 1930, Abb. 1299 u. 1300: Stammbaum des Hauses Wittelsbach; A. Schramm, a. a. O., Bd. 1, Abb. 699: Stammbaum des Hauses Österreich.
- 31 F. M. Haberdtz, *Die Einblattdrucke des 15. Jh. der Hofbibliothek zu Wien*, Wien 1920, Abb. 161; L. W. Schreiber, *Handbuch*, Bd. 4, Nr. 1777.
- 32 J. Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultus und ihre Entwicklung*, Freiburg im Breisgau 1940, Tafeln 54 und 58.
- 33 Ph. Pouncey, *The Miraculous Cross in Titian's Vendramin Family*, in: *Journal of the Warburg Institute*, Bd. 2, 1938–1939, S. 191–193. Das Kreuz erschien auf einem 1494 entstandenen und, obwohl verschollenen, durch eine 1590 gestochene Reproduktion bekannten Gemälde Peruginos; die Darstellungen Gentile Bellinis und Tizians sind erhalten.
- 34 E. Chavannes, *Six monuments à la sculpture chinoise*, in: *Ars Asiatica*, Bd. 2, 1914, Tafel 12: Abb. einer 543 n. Chr. datierten Stele.
- 35 P. Durrieu, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, Jean de France, Paris 1904, Tafel 19; sowie *Heures de Turin*, Paris 1902, Tafel 42.
- 36 A. W. Byvanck und G. J. Hooogewerff, *La Miniature hollandaise dans les manuscrits des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Bd. 1, Den Haag 1922, Tafel 73: Die Handschrift befindet sich in Krakau im Czartoricki-Museum, Nr. 3091.
- 37 A. von le Coq, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien*, Bd. 2, Die manichäischen Miniaturen, Berlin 1923, Tafel 7, S. 46. Der Verfasser datiert die abgebildete Miniatur ins 9. Jh. E. Blochet, *La Peinture des manuscrits orientaux de la Bibliothèque nationale*, Paris 1914–1920, S. 212, Anm. 1, nimmt als Entstehungszeit die Jahre 1220–1260 an. Blumenthrone sind auch in der abendländischen Kunst der Renaissance in dekorativen Zusammenhängen häufig nachzuweisen. Doch knüpften die Künstler der Renaissance mit solchen Entwürfen bewußt an die von Vitruv getadelten Hellenistischen Phantasien an und bedurften mithin fernöstlicher Anregungen dazu nicht mehr.
- 38 Ausnahmsweise findet man den transparenten Nimbus bereits am Triumphbogen von Santa Maria Maggiore und in der Venantia-Kapelle des Baptisteriums auf dem Lateran. Der Heiligenschein als Ausstrahlung göttlichen Lichts und göttlicher Kraft scheint überhaupt eine ursprünglich orientalische Vorstellung zu sein, vgl. L. Stephan, *Nimbus und Strahlenkranz in den Werken der alten Kunst*, *Mémoire de l'Académie des sciences de Saint-Petersbourg*, Bd. 9, 1859, S. 22 ff.; sowie O. Brendel, *Origin and Meaning of the Mandorla*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1944, S. 13 und Abb. 4.

- 39 S. Tajima, *Masterpieces selected from the Fine Arts in the Far East*, Bd. 8, Tokio 1920, Tafeln 5 und 24; M. W. de Visser, *The Arhats in China and Japan*, Berlin 1923, Abb. 15 u. 20.
- 40 K. Tomita, *Portfolio of Chinese Painting in the Museum of Boston*, Harvard University Press 1933, Tafel 112.
- 41 P. Rousseau, *L'Art du Tibet*, in: *Revue des arts asiatiques*, 1917, Tafel 7, S. 21ff.; J. Hackin, *Guide du musée Guimet, Les Collections bouddhiques*, Paris 1923, S. 111.
- 42 Eine buddhistische Legende weiß von einem wunderbaren Kristall, in dessen heller Tiefe man den Buddha auf einem weißen Elefanten reiten sieht. Vgl. F. Hadland Davis, *Myths and Legends of Japan*, London 1912, S. 89, 357.
- 43 Auf dem in den Uffizien befindlichen Bild der Grablegung.
- 44 Auf der heute in New York befindlichen Darstellung aus der Legende des heiligen Eligius, 1446. Vgl. L. van Puyvelde, *Les Primitifs flamands*, Paris 1941, Tafel 37.
- 45 Auf dem 1443 entstandenen Bild der heiligen Magdalena, das sich heute in der Sammlung Cook in Richmond befindet. Vgl. Chr. Sterling, *Les Peintres du Moyen Age*, Paris 1941, Tafel 82.
- 46 Abgebildet bei Ch. Sterling, *Les Peintres du Moyen Age*, Tafel 101.
- 47 *Les Relations de sainte Brigitte de Suède*, Paris 1724, S. 223, 402, 501.
- 48 M. J. Friedländer, *Memling und Gerard David*, Berlin 1928, Tafel 24.
- 49 Das in der Sammlung Reinhardt in Winterthur befindliche Gemälde ist abgebildet bei K. Pfister, *Hieronymus Bosch*, Potsdam 1929, Tafel 15. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Basel 1937, S. 105, Baden-Baden 1973, S. 384, Nr. 56, bestreitet die Zuschreibung an Bosch und datiert das Werk um 1540.
- 50 Auf der Außenseite der Flügel des »Gartens der Lüste«, Madrid, Prado. Vgl. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, S. 34, Tafel 69.
- 51 G. Marlier, *Memling*, Brüssel 1934, Abb. 32.
- 52 Hartmann Schedel, *Buch der Chroniken*, a. a. O., fol. III recto.
- 53 L. Maeterlinck, a. a. O., Abb. 196.
- 54 Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Das illustrierte Sprichwort sagt: »Wer durch die Welt will, muß sich krümmen.«
- 55 Max J. Friedländer, *Pieter Bruegel*, Berlin 1921, Abb. 48, S. 94.
- 56 Faust, *Der Tragödie erster Teil*, 2402–2415.
- 57 Die Zeichnung – heute in der Königlichen Bibliothek in Brüssel – wurde von Pieter van der Heyden gestochen und 1558 von Hieronymus Cock in der Serie der »Sieben Todsünden« veröffentlicht. Vgl. René van Bastelaer, *Les Estampes de Pieter Bruegel l'Ancien*, Brüssel 1907, Nr. 131.
- 58 Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, a. a. O., Tafel 70.
- 59 Das gleiche Motiv zeigt eine der Schule Lucas Cranachs zugeschriebene »Versuchung des heiligen Antonius« in der Galleria Colonna in Rom, vgl. C. P. Lafond, *Hieronymus Bosch*, Brüssel 1914, Abb. S. 56.
- 60 Auch die tibetanische Malerei stellt dieses Gefäß kugelförmig dar, vgl. R. Linossier, *La Peinture tibétaine*, in: *Mélanges Linossier*, Brüssel 1932, Tafel 1.
- 61 In der Bulle »Super illius specula« – veröffentlicht in der »Bullarum collectio«, Bd. 3, Teil 2, Rom 1743, S. 194–195 – erklärte 1326 Papst Johannes XXII., daß der Teufel in eine Flasche gebannt werden könne. Von Flaschenteufeln, die in Frankreich und Italien zum Kauf angeboten wurden, sprechen verschiedene Autoren. In den Märgen aus Tausendundeiner Nacht treiben bekanntlich viele Dämonen ihr Wesen, denen es irgendwie gelungen ist, sich aus den Flaschen zu befreien, in die sie einst der weise König Salomon verschloß. So tritt auch der »Linkende Teufel« des Luis Vélaz de Guevara – *El Diablo Cojuelo*, Madrid 1641 – seine abenteuerliche Reise an, als ihn der Student Don Cleofas aus der Flasche befreit, in der ein »Astrologe« ihn gefangenhielt. Vgl. *El Diablo*

- Cojuelo, hrsg. von Francisco Rodríguez Marín, Madrid 1918, S. 21 und Anm. 7, sowie Lesage »Le Diable Boiteux« Paris, 1707, ch. 1: »Je suis depuis un an dans une de ces fides bouchées«.
- 62 Ch. de Tolnay, Pierre Bruegel l'Ancien, Brüssel 1935, S. 7, 12, 15, 60, Anm. 2.
- 63 Ch. Sterling, Le Paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois, in: L'Amour de l'Art, 1931, S. 9 ff., S. 101 ff. Siehe auch J. Baltrušaitis, Le Paysage fantastique au Moyen Age, in: L'Œil, Oktober 1955, S. 18–25.
- 64 E. J. Eitel, Feng Shouï ou Principe des sciences naturelles en Chine, in: Annales du musée Guimet, Bd. 1, Paris 1880, S. 203–253.
- 65 Das Original befindet sich im Nationalmuseum zu Peking. Vgl. L. Bachhofer, Chinese Landscape Painting in the Eighth Century, in: The Burlington Magazine, Bd. 67, 1935, S. 189 ff.
- 66 Freer Gallery in Washington. Abbildung bei O. Sirén, Histoire de la Peinture chinoise, Bd. 2, Paris 1935, Tafel 73; sowie bei Ch. Sterling, Le Paysage, S. 18.
- 67 R. Petrucci, La Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient, Paris 1910, S. 130; H. A. Giles, An Introduction to the History of Chinese Pictural Art, Schanghai 1905, S. 147, setzt die mutmaßliche Lebenszeit dieses Autors später, schon während der Yüan-Zeit, an.
- 68 Wou Ti-fen, Le Développement de la peinture de paysage en Chine à l'époque Yuan, Paris 1932, S. 21.
- 69 R. Petrucci, a. a. O., S. 122 und Tafel 11.
- 70 Ebendort, S. 130, Yüan-Zeit.
- 71 Ägyptische Bibliothek zu Kairo. Abbildung bei L. Binyon, J. V. S. Wilkinson und B. Gray, Persian Miniature Painting, London 1933, S. 62 und Tafel 29, A. 32.
- 72 Paris, Bibliothèque nationale, suppl. persan 332, fol. 220. Abbildung bei H. Masse, Le livre des Merveilles du Monde, Paris 1944, Tafel 18.
- 73 A. Sakisian, La Peinture persane du XII^e au XVII^e siècle, Paris 1929, S. 44, weist auf den chinesischen Ursprung dieser Manier hin.
- 74 L. Binyon, J. V. S. Wilkinson und B. Gray, a. a. O., Tafel 36, B. 44: Die Miniatur wird 1410–1420 datiert, siehe auch: Survey of Persian Art, Oxford 1938, Tafel 868.
- 75 L. Binyon, J. V. S. Wilkinson und B. Gray, a. a. O., Tafel 37 B. 45: eine Miniatur, entstanden in Schiras, 1420 – Tafel 74, B. 91: eine dem Maler Behzad zugeschriebene Miniatur. A. Sakisian, a. a. O., Tafel 36, Abb. 56: eine Miniatur der Schule von Herat, entstanden 1431 – Tafel 52, Abb. 90: eine 1494 entstandene Miniatur des Malers Kassim Ali.
- 76 F. R. Martin, The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey, London 1912, Tafeln 60 und 61.
- 77 G. Marteau und H. Vever, Miniatures persanes exposées au musée des Arts décoratifs, Paris 1913, Tafel 81, Abb. 101.
- 78 Brunetto Latini, Li livres dou Tresor, hrsg. von P. Chabaille, Paris 1863, S. 115 ff., S. 172.
- 79 Leonardo da Vinci, Tagebücher und Aufzeichnungen, hrsg. von Th. Lücke, Leipzig 1940, S. 9: »Das Wasser, das in den Bergen aufsteigt, ist das Blut, das das Gebirge lebendig erhält. Wenn eine der Adern dort im Innern oder an der Seite geöffnet wird, dann sorgt die Natur, die allem Lebendigen hilft, in dem überströmenden Wunsch, den Verlust des ausgeflossenen Saftes zu ersetzen, dort für eine wunderbare Abhilfe, gleichwie an der Stelle, wo der Mensch einen Schlag erhalten hat ...« An anderer Stelle (a. a. O., S. 12) erklärt Leonardo: »Und du sollst wissen ..., daß der Mensch nichts anders ist als das Muster der Welt.« Vgl. G. Bilancioni, Leonardo da Vinci e la dottrina del macro e del microcosmo, in: Miscellanea di Studi Lombardi in onore di E. Verga, 1931, S. 1–17.

- 80 Nicolaus de Cusa, *Opera*, Basel 1563, S. 42.
- 81 Florenz, Biblioteca Nazionale, Cod. pal. ms. 586. Siehe dazu: E. B. Toesca, *Un Erbolario del '300*, in: *La Bibliofilia*, 1937, S. 341 ff., Abb. 6.
- 82 A. Kircher, *China Monumentis Illustrata*, Amsterdam 1667, S. 170–174. Unter Berufung auf seinen Ordensbruder Pater Martini erläutert Kircher ausführlich die Methode, mittels der die Chinesen an den Formen der Berge die nämlichen Erkenntnisse ablesen, die die Astrologen am Himmel gewannen. Kirchers Gewährsmann bekleidete am Kaiserhof zu Peking das Amt eines Hofastronomen. In dem von Martini selbst verfaßten, 1665 in Den Haag veröffentlichten »Novus Atlas sinensis«, S. 17, liest man, die Geomantik der Chinesen betreffend: »Die Chinesen betrachten sehr sorgfältig die Gestalt der Berge und suchen ohne Mühen und Kosten zu sparen deren Adern und Eingeweide zu ergründen und sich der glücklichen Orte zu vergewissern, nämlich des Kopfes, des Schwanzes oder des Herzens des Drachens...«
- 83 K. Pfister, a. a. O., Tafel 15.
- 84 O. Benesch, *Der Wald der sieht und hört, Zur Erklärung einer Zeichnung von Bosch*, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1937, S. 258–266. F. Anzelewsky, *Das Feld hat Augen, der Wald hat Ohren*, in: *Pieter Bruegel der Ältere als Zeichner. Herkunft und Nachfolge*, Berlin 1975, Nr. 17.
- 85 Die Handschrift des als »Le Livre du Grand Caam« bezeichneten Buchs befindet sich in Oxford, Bodleyan Library, ms. Bodl. 264. Sie entstand um die Wende vom 14. zum 15. Jh. in Frankreich. Siehe die Abbildung in: *The New Palaeographical Society*, 1. Folge, London 1905, 3. Teil, Tafel 69; vgl. auch P. Lavedan, *Représentations de villes dans l'art du Moyen Age*, Paris 1954, Tafel 8.
- 86 Gustave Flaubert, *Notes de voyages*, Bd. 1, Paris 1910, S. 36; Jean Seznec, *Nouvelles Études sur la Tentation de Saint Antoine*, London 1949, Tafel 1, S. 61 ff.
- 87 Ch. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les Frères Van Eyck*, Brüssel 1939, Tafel 19.
- 88 J. Hackin, *Les Collections bouddhiques*, S. 42. J. Leroy Davidson, *The Lotus Sutra in Chinese Art*, Yale University Press, 1954, S. 81–83, Tafel 26, gibt die Ikonographie und nennt andere Darstellungen dieser Szene.
- 89 P. Durrieu, *La Miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne*, Tafel 32.
- 90 O. Sirén, *L'histoire de la peinture chinoise*, Bd. 1, Paris 1934, Tafel 91: Ein Vogelzug im Schnee, Kopie nach Li tsch'eng, ausgeführt von dessen Schüler Siu Tzu-ning.
- 91 Ebendort, Tafel 89. Auch Kuan Tong lebte im 16. Jh. der christlichen Ära.
- 92 Leonardo da Vinci, a. a. O., S. 684.
- 93 R. Petrucci, a. a. O., S. 117.
- 94 J. Baltrušaitis, *Réveils et prodiges, Le Gothique fantastique*, Paris 1960, S. 263, Abb. 23.
- 95 Ebendort, S. 293, Abb. 22.
- 96 Ebendort, S. 273–274.
- 97 Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Tafel 112.
- 98 Ebendort, Tafel 42.
- 99 Ebendort, Tafel 32.
- 100 E. Castelli, a. a. O., Tafel 70: Höllenphantasie, Madrid, Prado-Museum.
- 101 A. Durieux, *Les Miniatures des manuscrits de la bibliothèque de Cambrai*, Cambrai, Tafel 17: Illuminationen des Ms. 124.
- 102 Ch. de Tolnay, *Pierre Bruegel, a. a. O.*, Tafeln 34 und 110; R. van Bastelaer, *Les Estampes de Peter Bruegel l'Ancien*, Brüssel 1908, Abb. 119, 129, 130, 137.
- 103 O. und C. Graf, *Japanisches Gespensterbuch*, Leipzig 1925, Tafel 1, S. 10.
- 104 O. und C. Graf, a. a. O., Tafel 12, S. 30; W. Anderson, *A Collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum*, London 1886, S. 109.
- 105 *Selected Relics of Japanese Art*, Bd. 13, Tokio 1906, Tafeln 25 und 27. S. Tajima bezweifelt die Zuschreibung an Tosa Mitsunobo und plädiert für eine frühere Datierung.

Kapitel VII Große Buddhistische Themen

- 1 Ph.-Ed. Foucaux, *Le Lalita-Vistara*, Annales du musée Guimet, Bd. 6, Paris 1884, Kap. 21, S. 261 ff. Wie die anderen ältesten Lebensbeschreibungen des Buddha ist das »Lalita-Vistara« erst fast fünfhundert Jahre nach dessen Tod, im ersten Jahrhundert der christlichen Ära, verfaßt. Vgl. A. Foucher, *La Vie du Bouddha*, Paris 1949, S. 21. Pāpiyān – der Schlimmste, der Böse – wie ihn die buddhistischen Mönche nennen, sieht dem Teufel, der den heiligen Antonius versuchte, zwar in gewisser Hinsicht ähnlich, ist aber nicht mit ihm identisch. Er ist der Fürst dieser Welt nicht nur insofern er diese ihrem Schöpfer entfremdet – er regiert von Rechts wegen und will die Welt nicht verderben, sondern in Gang halten. Denn er ist nicht nur Māra – der Tod –, sondern auch Kāma – die Liebe. Der Schlimmste, der Böse ist er eben deshalb, weil er die schlechte Welt in Gang halten will.
- 2 J. Hackin, *Guide-catalogue du musée Guimet, Les Collections bouddhiques*, Paris 1923, S. 73, sowie *Les Scènes figurées de la vie du Bouddha*, in: *Mémoires concernant l'Asie orientale*, Bd. 2, 1916, Tafel 4.
- 3 B. Laufer, *Neue Materialien und Studien zur buddhistischen Kunst*, in: *Globus*, Bd. 73, 1898, S. 27; A. de Gubernatis, *Le Bouddhisme en Occident, avant et après le Christianisme*, in: *Rivista degli Studi orientali*, Bd. 2, 1908–1909, S. 210 ff.; H. Günter, *Buddha in der abendländischen Legende*, Leipzig 1922, S. 259–262.
- 4 J. Damrich, *Antonius der Einsiedler, eine legendarisch-ikonographische Studie*, in: *Archiv für christliche Kunst*, 1901, S. 81 ff.; J. List, *Das Antoniusleben des Hl. Athanasius des Großen*, Athen 1930.
- 5 R. Graham, *A Picture-Book of the Life of Saint Anthony the Abbot, Executed for the Monastery of Saint Antoine de Viennois*, in: *Archaeologia*, 1933, S. 1 ff.; F. Castelli, *Il Demoniacò nell'arte*, Mailand-Florenz 1952, S. 115 ff.; H. Reiners, *Die kölnische Malerschule*, Leipzig 1925, Abb. 212.
- 6 *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Berlin 1963, S. 133.
- 7 A. Goldschmidt, *English Influence on Medieval Art*, in: *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Harvard 1939, Bd. 2, S. 721. Die noch romanische Darstellung des heiligen Gutlac ist 1230–1240 entstanden.
- 8 Ähnliche Darstellungen eines Wirbels von Teufeln um eine arme Seele bieten die Höllenbilder des »Verger de Soulas« in der Bibliothèque nationale, Paris (ms. fr. 9220) und Stefan Lochners in Köln.
- 9 Aufgegriffen sieht man Schongauers Komposition bei Lucas Cranach (1506), auf einem Stich von Cock, dem vielleicht eine Zeichnung von Hieronymus Bosch zugrunde liegt, und in einer Szene der Tafel des Meisters der Heiligen Familie. Sie hat überdies zahlreiche ähnliche Darstellungen angeregt. Über die Geschichte der Darstellungen der »Versuchung« siehe A. Chastel, *La Tentation de saint Antoine*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1936, S. 217 ff.; Cl. Roger-Marx, *Les Tentations de Saint Antoine*, in: *La Renaissance*, März–April 1936; E. Castelli, a. a. O.; J. Baltrušaitis, *Réveils et prodiges, Le Gothique fantastique*, Paris 1960, S. 291 ff.
- 10 Hieronymus Bosch, »Versuchungen«, Madrid (Prado) und Lissabon (Museu de arte antiga); »Eremitenaltar«, Venedig; Jan Mandyn, »Versuchungen« in Rom und Haarlem; Pieter Huys, »Versuchungen« in Paris (Louvre), Antwerpen und New York, Pseudo-Met de Bles, »Versuchung«, Venedig; Zeichnungen von Niklas Manuel Deutsch in Basel und von Bruegel in Oxford; Kupferstich von Lucas von Leyden.
- 11 M. Geisberg und B. Meier, *Das Landesmuseum der Provinz Westfalen in Münster*, Bd. 1, Berlin 1914, Nr. 75, S. 35, Tafel 16.

- 12 E. Castelli, a. a. O., Tafel 88: Das Gemälde von Jan de Cock befindet sich in Lugano in der Sammlung Thyssen.
- 13 Ebendort, Tafel 7: Das Original befindet sich in Venedig im Museo Correr.
- 14 M. J. Friedländer, Quentin Matsys, Berlin 1929, Abb. 31, Tafel 30.
- 15 Hier einige der wichtigsten Arbeiten zu diesem Thema: E. H. Langlois, *Essai sur les Danses des Morts*, Rouen 1851; A. de Montaiglon, *L'Alphabet de la Mort de Hans Holbein*, Paris 1856; P. Vigo, *Le Danze Macabre in Italia*, Bergamo 1901; E. Mâle, *L'Idée de la mort et la danse macabre*, in: *Revue des Deux Mondes*, April 1906; W. Fehse, *Der Ursprung der Totentänze*, Halle 1907; K. Künstle, *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz*, Freiburg im Breisgau 1908; L. Bégule, *La Chapelle de Kermaria-nisquit et sa danse des morts*, Paris 1909; W. F. Storck, *Die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten und das Problem des Totentanzes*, Tübingen 1910; A. Dürrwächter, *Die Totentanzforschung*, München 1914; A. Vicard, *Les Fantômes d'une danse macabre*, Le Puy 1918; E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris 1922, S. 247–389; W. Stammer, *Die Totentänze*, Leipzig 1926; E. Döring-Hirsch, *Tod und Jenseits im Spätmittelalter*, Marburg 1927; R. Helm, *Skelett und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze*, Straßburg 1928; F. Warren, *The Dance of Death*, London 1931; R. van Marle, *Iconographie de l'art profane*, Bd. 2, Den Haag 1931, S. 372 ff.; St. Kozaky, *Geschichte der Totentänze*, Budapest 1936; siehe auch: M. Meiss, *La Mort et l'office des morts à l'époque du Maître de Boucicault et des Limbourg*, in: *Revue de l'Art*, Heft 1–2, 1968, S. 17 ff.
- 16 S. Glixelli, *Les cinq Poèmes des trois morts et des trois vifs*, Paris 1914; K. Künstle, a. a. O.; G. Servières, *Les Formes artistiques du »Dict des trois morts et des trois vifs«*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1926; R. Ligtenberg, *Over de legende der drie levenden en drie dooden*, Coll. Francis. Neerl., Bd. 3, Heft 4, 1934; L. Guerry, *Le Thème du Triomphe de la Mort dans la peinture italienne*, Paris 1950, S. 38–57.
- 17 *Bibliothèque de l'Arsenal*, ms. 3142. Ähnliche Miniaturen befinden sich in einer gleichzeitigen englischen Handschrift, British Museum, Arund., ms. 83 – vgl. dazu W. F. Storck, *Bemerkungen zur französisch-englischen Miniaturmalerei um die Wende des 14. Jh.*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Bd. 4, 1911, Tafel 36 – sowie in der Handschrift der *Bibliothèque nationale*, ms. fr. 378.
- 18 Tympanon an der Westfassade des Straßburger Münsters, vgl. R. Helm, a. a. O., Abb. 1; auf der Miniatur des *Hortus Deliciarum* ist das Skelett Adams im Grab nur angedeutet.
- 19 R. Helm, a. a. O., S. 67–69.
- 20 A. de Jorio, *Schelettri cumani dilucidati*, Neapel 1810.
- 21 E. Le Blanc, *De quelques objets antiques représentant des squelettes*, in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire, École française de Rome*, 1887, S. 251, Tafel 7.
- 22 A. Héron de Villefosse, in: *Monuments et Mémoires Piot*, Bd. 5, 1899, S. 58, Tafeln 7 und 8.
- 23 J. Witte, *Note sur une vase de terre*, in: *Mémoires des antiquaires de France*, 1869, S. 160 ff.; J. Dubois, *Description des pierres gravées*, in: *Revue archéologique*, 1845, S. 487, Nr. 39; S. Reinach, *Pierres gravées*, Paris 1895, Tafel 43, Abb. 91–3.
- 24 Diesen Zusammenhang hatten schon C. Wunderer, *Ein antiker Totentanz*, in: *Illustriertes Universum*, 1897–1898, S. 555 ff., und F. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, Bd. 2, Freiburg 1897, S. 448–451, gesehen, letzterer bei der Untersuchung lateinischer und griechischer Grabschriften.
- 25 E. Tölken, *Erklärendes Verzeichnis der antiken vertieft geschnittenen Steine*, Berlin 1835, Bd. 4; J. Winckelmann, *Description des pierres gravées du feu baron Stosch*, Florenz 1760, S. 517, Nr. 241; A. Furtwängler, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium zu Berlin*, Berlin 1896, Nr. 6518, Nr. 6519; E. Babelon, *Intailles et camées donnés à la Bibliothèque nationale*, Paris 1899, Tafel 9, 160.

- 26 In den meisten abendländischen Fassungen der Erzählung bringt der heilige Makarius, ein ägyptischer Einsiedler, einen Totenschädel zum Reden, indem er ihn mit einem Palmenzweig berührt. Die französischen Fassungen identifizieren den Erzähler nicht näher. Vgl. L. Guerry, a. a. O., S. 51–52.
- 27 Ph.-Ed. Foucaux, *Le Lalita-Vistara*, Kap. 14, S. 167 ff.
- 28 J. Hackin, *Les Scènes figurées de la vie de Bouddha*, in: *Mémoires concernant l'Asie orientale*, Bd. 2, 1916, S. 15, Tafel 2; E. Chavannes, *Mission archéologique dans le Chine septentrionale*, Paris 1909, Tafel 109, Nr. 209; C. M. Pleyte, *Die Buddhalegende in den Skulpturen des Tempels von Bôrô-Budur*, Amsterdam 1901, Abb. 58.
- 29 A. Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus*, Leipzig 1900, S. 3 und 238.
- 30 In *Arti* (um 1260), *Vezzolano* (um 1280), *Montefiascone* (1302) und im *Stundenbuch des Jean du Pré* steht der Einsiedler neben wandelnden Toten.
- 31 Diogo de Couto, *Decada setima da Asia*, Lissabon 1616, 3. Buch, 7. Kapitel; F. Liebrecht, *Die Quellen des Barlaam und Josaphat*, Jahrbuch für romanische und englische Literatur, Bd. 2, 1860, S. 314–335; H. Yule, *Buddha und St. Josaphat*, in: *Academy* 1. 9. 1883; J. Jacobs, *Barlaam and Josaphat, English lives of Buddha*, London 1896; H. Yule und H. Cordier, *The Book of Marco Polo*, 3. Aufl., London 1926, Bd. 2, S. 322–328.
- 32 J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, Wien 1906, S. 11–12, Abb. 8.
- 33 W. Anderson, *A Collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum*, London 1886, S. 87, Nr. 77 (9) und S. 121, Nr. 205; E. Deshayes, *Makémonos Japonais illustrés du musée Guimet*, o. J. (vielfältigt).
- 34 G. Servièrès, a. a. O., Abb. S. 27.
- 35 Künstele, a. a. O., Tafel 4 und L. Guerry, a. a. O., Abb. 19.
- 36 L. Guerry, a. a. O., Abb. 17.
- 37 A. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age*, S. 401; L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, Paris 1901, S. 453–454.
- 38 J. Huizinga, *Herfsttijd der middeleeuwen*, 1919; deutsch: *Der Herbst des Mittelalters*, 1952, 11. Kapitel.
- 39 E. Fleury, *Antiquités et monuments de l'Aisne*, Bd. 4, Paris 1882, Abb. 668 und S. 241.
- 40 Einer Überlieferung zufolge war dieses ehemals im Celestinen-Kloster zu Avignon befindliche Gemälde ein Werk des Königs René von Anjou, vgl. De Quatrebarbes, *Œuvres du roi René*, Angers 1845, S. 150.
- 41 So zum Beispiel die Grabschrift des 1072 verstorbenen hl. Petrus Damianus, Bischof von Ostia: *Quod nunc es fuimus, es quod sumus, ipse futurus* – oder diejenige eines Grabes aus dem Jahr 1270 in der Auvergne: *Tals co tu iest e ieu si fui, e tu seras tals co ieu sui* – vgl. L. Guerry, a. a. O., S. 46–47.
- 42 A. Grünwedel, *Alt-Kutscha*, Berlin 1920, Tafel 18, Abb. 4.
- 43 B. Kleinschmidt, *Die Basilika San Francesco in Assisi*, Bd. 2, Berlin 1926, S. 210, Abb. 143.
- 44 H. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Bd. 3, Dresden 1860, S. 53, Abb. 135.
- 45 Paris, *Bibliothèque Nationale*, ms. fr. 1023.
- 46 G. Servièrès, a. a. O., S. 24.
- 47 Über »La Fontaine de toutes les sciences« des Sidrach, ein Werk aus dem letzten Viertel des 13. Jh., vgl. Ch.-V. Langlois, *La Connaissance de la nature et du monde au Moyen Age*, Paris 1911, S. 250.
- 48 B. Laüfer, *Origin of our Dances of Death*, in: *The Open Court*, S. 597–604.
- 49 A. Grünwedel u. J. Burgess, *Buddhist Art in India*, London 1901, S. 99.
- 50 13. Jh.; heute in der *Freer Gallery in Washington D. C.*
- 51 A. Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus*, a. a. O., S. 194, Abb. 163.

- 52 A. Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus*, a. a. O., Abb. 144; E. Pander und A. Grünwedel, *Das Pantheon des Tschangtscha Hutuktu*, in: *Veröffentlichungen aus dem Kgl. Museum für Völkerkunde*, Bd. 1, Berlin 1890, S. 98, Nr. 253; R. Linossier, *Les Peintures tibétaines*, in: *Mélanges Linossier*, Paris 1932, Nr. 41; Musée Cernuschi, *Quatrième Exposition des arts de l'Asie*, Art bouddhique, 1913, Nr. 313; A. Getty, *The Gods of Northern Buddhism*, Oxford 1914, Tafel 52, Abb. 6; Tafel 55.
- 53 A. Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus*, S. 170, Abb. 143.
- 54 E. F. Knight, *Where Three Empires Meet*, London 1887, S. 208 ff. Beschreibung und Bild dieser lamaistischen Mysterien findet man bei L. A. Waddel, *The Lamaism of Central Tibet*, London 1895, S. 525 und S. 528; A. Posdnayef, *Croquis des la vie des monastères bouddhiques en Mongolie*, St. Petersburg 1887, S. 396–397.
- 55 J. Hackin, *Mythologie du lamaïsme*, in: *Mythologie asiatique illustrée*, Paris 1928, S. 151; G. Ch. Toussaint, *Le Padma Than yig*, in: *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, Bd. 20, 1920, S. 13 ff.
- 56 B. Laufer, *Die Bru-ze-Sprache und die historische Stellung des Padma sambhava*, in: *T'oung pao*, 1908, S. 38.
- 57 Wilhelm von Rubruck, in: *Mission to Asia*, a. a. O., S. 142. Auch der Mönch Bacon, ein älterer Bruder Rogers, spricht in seiner Beschreibung des Morgenlandes von der Sitte der Tibetaner, die Schädel ihrer verstorbenen Verwandten als Trinkgefäße aufzubewahren. Vgl. P. Bergeron, *Voyages faits principalement en Asie*, Den Haag 1735, S. 20.
- 58 Odorico de Pordenone, a. a. O., 15. Kapitel, II. Cordier, *Odoric de Pordenone*, Paris 1891, S. 449, nahm an, Odorico habe auf der Heimreise aus China Tibet besucht und wahrscheinlich 1328 Lhasa gesehen. B. Laufer, *Was Odorico of Pordenone ever in Tibet?*, in: *T'oung pao*, 1914, S. 405–418, hat die Gründe zusammengestellt, die gegen diese Annahme sprechen.
- 59 G. Ch. Toussaint, *Le Padma Than yig*, in: *Journal asiatique*, 1923, S. 282; siehe auch: W. W. Rockhill, *On the Use of Skulls in Lamaist Ceremonies*, in: *Proceedings of the American Oriental Society*, Philadelphia 1888; sowie V. Collin, *Les Crânes humains dans l'art lamaïque*, in: *Bulletin de l'Association franco-chinoise*, Bd. 5, 1913, S. 167.
- 60 A. Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus*, S. 48 ff.
- 61 E. Mâle, *L'Art religieux en France à la fin du Moyen Age*, S. 362.
- 62 B. Laufer (*Origin of our Dances of Death*, S. 602) weist auf die in den abendländischen wie in den lamaistischen Totentänzen auftretende Gestalt des »Narren des Todes« hin; als »Narren des Todes« empfiehlt noch Shakespeares »Maß für Maß« (3. Aufzug, 1. Auftritt) der Herzog dem zum Tode verurteilten Claudio das Leben anzusehen und anzusprechen:

... mereley thou art death's fool;
 For him thou labour'st by thy flight to shun,
 And yet run'st toward him still ...

 (Du bist nur Narr des Todes;/Denn durch die Flucht strebst Du ihm zu entgehn./Und rennst ihm ewig zu ...) Vgl. E. H. Langlois, a. a. O., Bd. 1, S. 139 und 253.
- 63 Buch der Chroniken, Nürnberg 1493, Fol. 261 r; F. I. Stadler, *Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des XV. Jh.*, Straßburg 1913, S. 264, Tafel 15. Ein Schüler Dürers hat die Zeichnung kopiert.
- 64 J. Baltrušaitis, *Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Age*, Paris 1939; E. J. Beer, *Die Rose der Kathedrale von Lausanne und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters*, Bern 1952, S. 33–47; A. Grabar, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1979, S. 167 ff.
- 65 J. Hackin, *Nouvelles recherches archéologiques à Bâmiyân*, Paris 1933, S. 42 ff., S. 79, Abb. 11, Tafeln 54, 55, 69, 70, 71.
- 66 Vgl. O. Monod-Bruhl, *Guide-catalogue du musée Guimet*, Paris 1939, Tafel 111.

- 67 G. Roerich, *Tibetan Paintings*, Paris 1925, S. 59, Tafel 14, Decke des Tempels in Lhasa.
- 68 Hôbôgirin, *Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme d'après les sources chinoises et japonaises*, Tokio und Paris 1930, S. 149, 2. Spalte, Tafel 11.
- 69 W. Anderson, a. a. O., S. 81, Nr. 59.
- 70 Tripitaka, Tokio 1934, Bd. 7, Nr. 10–13.
- 71 M. Anesaki, *Quelques pages de l'histoire religieuse du Japon*, Paris 1921, S. 43 ff.
- 72 E. Major, *Holzschnitte des XV. Jh. in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel*, Straßburg 1908, Tafel 17. Eine Beschreibung des Schnitts bei W. L. Schreiber, *Handbuch*, Bd. 4, Nr. 1862.
- 73 Derartige Bilder, auf denen man Inschriften und Symbole im Innern von Kreisen arrangiert sieht, wurden in Mittel- und Ostasien durch das volkstümliche Medium des Holzschnitts verbreitet. Eine Anzahl solcher Holzschnitte – einige aus dem 10. Jh. der christlichen Ära – sind in Tun-huang gefunden worden, vgl. M. A. Stein, *Serindia: Detailed Report of Explorations in Central Asia and Westernmost China*, Oxford 1921, Tafeln 109 und 102.
- 74 H. Maspero, *Mythologie de la Chine*, in: *Mythologie asiatique illustrée*, Paris 1928, S. 346.
- 75 L. A. Waddel, *Buddha's Secret from a Sixth Century Pictural Commentary and Tibetan Tradition*, in: *Journal of the Royal Asiatic Society*, April 1894, S. 367 ff.
- 76 Die Tischplatte befand sich ehemals im Escorial. Vgl. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Basel 1937, Tafel 3; sowie J. Combe, *Jérôme Bosch*, Paris 1946, S. 9 und Tafeln 2–8.
- 77 W. L. Schreiber, *Holzschnitte aus dem letzten Drittel des XV. Jh. in der Kgl. Graphischen Sammlung zu München*, Straßburg 1912, Tafel 140. Zur Ikonographie siehe W. L. Schreiber, *Handbuch*, Bd. 4, Nr. 1861; der »Spiegel der Vernunft« erschien als »Speculum rationis« auch in einer lateinischen Ausgabe, abgebildet bei G. Nagler, *Die Monogrammisten*, Bd. 3, München 1858–1879, Nr. 2335.
- 78 Paris, *Bibliothèque Nationale*, ms. fr. 857. Diese Einteilung der Weltalter findet sich auch bei Brunetto Latini. Zur Ikonographie siehe: Didron, *Symbolique chrétienne*, in: *Annales archéologiques*, Bd. 1, 1844, S. 435–436.
- 79 A. U. Pope, *Carpet Making, Cloud Forms, survey of Persian Art*, Bd. 3, Oxford 1938, S. 2421–2426; R. Cox, *Les Soieries d'art*, Paris 1914, S. 87 und Tafel 34.
- 80 H. Martin und P. Lauer, *Les Principaux Manuscrits à peintures de la bibliothèque de l'Arsenal*, Paris 1929, S. 21.
- 81 *Bréviaire de Belleville*, vgl. Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires des bibliothèques de France*, Paris 1934, Tafel 35.
- 82 P. Durrieu, *La Miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne, 1415–1539*, Paris 1924, Tafeln 3 und 7; sowie *Ileures de Turin*, Paris 1902, Tafeln 14 und 34.
- 83 J. Baltrušaitis, *Cosmographie chrétienne*, Abb. 56.
- 84 L. Cloquet, *Eléments d'iconographie chrétienne*, Lille 1891, S. 296.
- 85 V. Slomann, *Bizarre Designs in Silks*, Kopenhagen 1953, S. 70 ff.
- 86 S. Cammann, *The Symbolism of the Cloud Collar Motif*, in: *The Art Bulletin*, 1951, S. 1–9.

Kapitel VIII

Der orientalische Eselsrücken

- 1 J. Fergusson, *History of Indian and Eastern Architecture*, London 1910, Abb. 55, 60, 65, 69, 74; G. Jouveau-Dubreuil, *Archéologie du sud de l'Inde*, in: *Annales du musée Guimet*, Paris 1914, Tafel 1; O. Fischer, *Die Kunst Indiens, Chinas und Japans*, Berlin 1928, Tafeln 158, 160.

- 2 E. B. Havell, *The Ancient and Medieval Architecture of India*, London 1915, S. 55.
- 3 H. Marchal, *L'Architecture comparée dans l'Inde et l'Extrême-Orient*, Paris 1944, Abb. 2 und 3; siehe auch: P. Brown, *Indian Architecture (Buddhist and Hindu Periods)*, Bombay o. J., 2. Kapitel: *Wooden origin*, S. 6–8.
- 4 J. Hackin, *Nouvelles recherches à Bâmiyân*, Paris 1933, Tafeln 9, 29, 30, 32, 34, 35, 38, 40.
- 5 E. Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, Paris 1909, Tafeln 129, 132, 133, 149, 153, 154, 155, 200, 201, 233, 236; Taketaro Shinkai und Nakagawa Tadayori, *Rock Carvings in the Yun Kang Caves, Peking 1921*, Tafel 136; O. Sirén, *La Sculpture chinoise du V^e au XIV^e siècle*, Paris und Brüssel 1925–1926, Tafeln 27, 28, 46, 50, 81, 82, 83, 84, 101, 345, 346, 347, 348, 349, 485, 497.
- 6 Wilhelm von Rubruck, in: *Mission to Asia*, a. a. O., S. 138.
- 7 O. Sirén, *La Sculpture chinoise*, Tafel 536, *Pagode von Fang-Chan-hien*, Anfang des 8. Jh. n. Chr.
- 8 E. Chavannes, a. a. O., Tafel 279.
- 9 O. Sirén, *La Sculpture chinoise*, Tafeln 118, 120, 147, 149, 391, 392, 398, 399, 400, 401.
- 10 Ebendort, Tafeln 15 B, 534.
- 11 Ebendort, Tafel 618.
- 12 A. U. Pope, *A Sasanian Garden Palace*, in: *The Art Bulletin*, Bd. 15, 1933, Abb. 1 und 2.
- 13 A. U. Pope, *Some Interrelations between Persian and Indian Architecture*, in: *Indian Art and Letters*, Bd. 9, 1935, Nr. 2, S. 8 des Sonderdrucks; sowie O. Reuther, *Sasanian Architecture*, in: *Survey of Persian Art*, Oxford 1938, S. 556, Abb. 161. Die Datierungen des Tellers schwanken zwischen dem 4. und dem 8. Jh. J. Sauvaget, der in seinen »*Remarques sur les monuments Ommeyyades*«, Bd. 2, »*Argenterie »Sassanide«*«, das Gebäude mit dem Grabturm eines sassanidischen Sultans von Buchara vergleicht, datiert ihn sogar erst zu Beginn des 10. Jh.
- 14 *Survey of Persian Art*, Tafeln 267 und 269.
- 15 G. Marçais, *Manuel d'art musulman*, Bd. 1, Paris 1926, Abb. 57.
- 16 Tlemcen (1135), Tinmal (1153), die um 1196 errichtete Kutubiya von Marrakesch, Oujda (1296); vgl. H. Terrasse, *L'Art hispano-mauresque des origines au XIII^e siècle*, Paris 1932, Abb. 38, Tafeln 44, 54; G. Marçais, a. a. O., Bd. 2, Abb. 256.
- 17 *Survey of Persian Art*, Tafel 519e, Grabstein zu Yezd, 1141; Tafel 520, Marmorner Grabstein, 1138, Boston, Museum.
- 18 M. A. Chaghtai, *Le Tadj Mahal d'Agra (The Islamic Period)*, Bombay o. J., Tafel 6, Abb. 1, sowie Tafel 8.
- 19 E. B. Havell, *Indian Architecture*, London 1913, Tafeln 18 und 33.
- 20 P. Brown, a. a. O., Tafel 4, Abb. 8, Tafeln 25, 28, Abb. 2 und Tafel 43, Abb. 2.
- 21 Über die Einführung des buddhistischen Eselsrücken-Bogens in die islamische Architektur Indiens siehe: P. Brown, a. a. O., S. 11 und Tafel 4. »Die künftige Forschung wird daher erst zu untersuchen haben, wieviel die frühislamische Kunst in Persien, Irâq und den Mittelmeerländern der indisch-buddhistischen Anregung verdankt, um dann zu richtigen Schlüssen über den islamischen Einfluß in Indien zu gelangen«, sagt auch E. Diez, *Die Kunst der islamischen Völker*, Berlin 1915, S. 164.
- 22 Einfache Eselsrücken auf Miniaturen der Moghul-Schule: In dem zu Beginn des 14. Jh. n. Chr. gemalten Schah-Nameh des Louvre (A. Sakisian, *La Miniature Persane du XII^e au XVII^e siècle*, Paris 1929, Tafel 26, Abb. 37); das um 1340 gemalte Schah-Nameh von Montréal (*Survey of Persian Art*, Tafel 835). Auf Miniaturen der mesopotamischen Schule: In der Al-Biruni-Handschrift zu Edinburgh, um 1307 entstanden (L. Binyon, J. V. S. Wilkinson und B. Gray, *Persian Miniature Painting*, London 1933, Tafel 15 A). Eselsrücken über Vielpassbögen als Giebel auf Miniaturen der Moghul-Schule: In dem um 1340 gemalten Schah-Nameh zu Cambridge (L. Binyon, J. V. S. Wilkinson und B. Gray,

- a.a.O., Tafel 16B); in der Raschid ed-Din-Handschrift der Bibliothèque nationale zu Paris (vom Beginn des 14. Jh., vgl. A. Sakisian, a.a.O., Tafel 20, Abb. 30). Auf Miniaturen der mesopotamischen Schule: In der 1354 in Ägypten gemalten Handschrift der »Pfauenuhr« des Louvre-Museums in Paris (A. Sakisian, a.a.O., Tafel 16, Abb. 21).
- 23 J. Baltrušaitis, *L'Art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris 1929, Tafel 79, Abb. 30.
 - 24 Ebendort, Tafel 24, Abb. 41.
 - 25 C. Enlart, *Origine du style flamboyant*, in: *Bulletin monumental*, Bd. 70, 1906, S. 38–81; sowie *Manuel d'archéologie française*, Bd. 2, Paris 1920, S. 666ff.
 - 26 E. S. Prior und A. Gardner, *An Account of Medieval Figure-Sculpture in England*, Cambridge 1912, Abb. 90.
 - 27 J. Evans, *English Art, 1307–1461*, Oxford 1947, Tafel 3; Jean Bony, *The English Decorated Style, Gothic Architecture Transformed (1250–1350)*, Oxford 1979, S. 78.
 - 28 Ebendort, Tafel 15. Jean Bony, dessen Untersuchungen zur Geschichte des Eselsrückens in England viel zur Klärung dieser Zusammenhänge beigetragen haben, meint, daß der Eselsrücken von Norwich einige Jahre nach 1297 zu datieren ist.
 - 29 Ebendort, Tafel 13.
 - 30 So in dem gegen Ende des 13. Jh. gemalten Peterborough-Psalter, der, wie hier bereits erwähnt, zahlreiche orientalische Motive enthält, von denen einige, wie die die Glieder wechselnden Pferde, unzweifelhaft persischer Herkunft sind. Vgl. J. van den Gheyn, *Le Psautier de Peterborough*, Haarlem o.J., Tafeln 14, 15, 16, 26, 31, 32.
 - 31 R. de Lasteyrie, *L'Architecture religieuse en France à l'époque gothique*, Bd. 2, Paris 1927, S. 53–56.
 - 32 Auf den Thron Davids am Sockel der Statue der Maria der Kathedrale von Sens.
 - 33 C. Enlart, *La Sculpture des portails d'Auxerre*, in: *Congrès archéologique d'Avallon*, 1907, S. 618 und 622. Die Datierung dieser Eselsrücken erörtert R. de Lasteyrie, a.a.O., S. 45–46.
 - 34 Ausgeführt von Nicolas de Douai und Jackemon de Nivelles. Der Vertrag wurde 1272 unterzeichnet, das Werk 1298 vollendet. Siehe: Comte J. de Borchgrave d'Altena, *Œuvres de nos imagiers romans et gothiques*, Brüssel 1944, Tafeln 32 u. 33.
 - 35 C. Enlart, *Manuel*, Bd. 1, S. 31, stellt fest, daß es sowohl in der französischen wie in der deutschen Architektur einige Beispiele gemauerter Eselsrücken gibt, der geringen Festigkeit dieses Bogens wegen allerdings nur wenige.
 - 36 Über die innere Verwandtschaft der Kurven des keltischen Ornaments und der flamboyanten Spätgotik siehe: H. Focillon, *Préhistoire et Moyen Age*, in der Sammlung: *Moyen Age, survivances et réveils*, New York 1943, S. 29–30, wo er eine bereits auf dem Londoner Kongreß im Juli 1939 vorgetragene These weiter begründet. Die »überraschende Ähnlichkeit« des keltischen Ornaments mit dem Maßwerk des 15. Jh. hat bereits konstatiert J. Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, Paris 1908–1914, S. 1527. Déchelette geht soweit, sich zu fragen, »ob nicht die auf englischem Boden so lange blühende La Tène-Kultur dort gewisse schlummernde Keime hinterlassen hat, aus denen jenes späte Wiederaufblühen einzelner uralter Formen zu erklären wäre?« W. Deonna, *De l'art des steppes asiatiques au style Louis XV.*, in: *Mélanges F. Martroye*, Paris 1941, S. 13–32, hat diesen Gedanken weiter verfolgt und meint in diesen Kombinationen von Kurven, die dem keltischen, barbarischen, indischen, chinesischen – und dem Ornament der flamboyanten – Gotik gemeinsam sind, das Erbe einer allen diesen Kulturen gemeinsamen mittel- und nordasiatischen Frühzeit nachweisen zu können.
 - 37 F. Bond, *An Introduction to English Church Architecture*, London 1913, Abb. 456, 658, 689.
 - 38 F. Bond, *Screens and Galleries*, London 1909, Abb. 53, 54, 55, 152.
 - 39 J. H. Harvey, *The Gothic World, 1100–1600*, London 1950, S. 77 und Anm. S. 143. Den

Bericht von dieser Reise veröffentlicht hat C. Desimoni, *I conti dell'ambasciata al chan di Persia nel 1292*, in: *Atti della società ligure di storia patria*, Bd. 13, 1879.

- 40 O. Sirèn, *La Sculpture chinoise*, Abb. 415 A, Paris, Sammlung Bing.
- 41 M. H. Longhurst, *English Ivories*, London 1926, Abb. 44–45, Nr. 61, 62. Siehe auch: Molinier, *L'histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, Bd. I, Ivoires, Paris 1896, S. 199. Das Diptychon ist geteilt, die eine Tafel befindet sich in Paris im Louvre, die andere in London im British Museum.
- 42 E. S. Prior, *A History of Gothic Art in England*, London 1900, Abb. 303, 3c und f; F. Bond, *An Introduction to English Church Architecture*, Abb. S. 38 und S. 533.
- 43 O. Sirèn, *La Sculpture chinoise*, Tafel 15 B.
- 44 Ausstellung chinesischer Kunst, Berlin 1929, Nr. 458, 468, 626; S. Elisséev, *L'Art de la Chine*, in: *L'histoire universelle de l'art*, hrsg. von L. Réau, Paris 1939, Abb. 250.
- 45 Alençon, Beauvais, Châteaudun, Cléry, Compiègne, Guérande, Josselin, Folgoët, Herly, Limoges, Lisieux, La Martyre, Meaux, Montreuil-sur-Mer, Ploërmel, Rouen, Rue, Saint-Firmin-des-Bois, Senlis, Tours, Vendôme, Esslingen, Stuttgart, Wimpfen am Berg, usw.
- 46 R. de Lasteyrie, a. a. O., S. 51 ff., Abb. 590, 638, 639.
- 47 H. Focillon, *L'Art d'Occident*, Paris 1938, S. 281.

Schluß

- 1 F. Saxl und E. Panofsky, *Classical Mythology in medieval Art*, Metropolitan Museum Studies, Bd. 4, New York 1933, S. 266.

Titel der französischen Originalausgabe:
»Le Moyen Age Fantastique«
© 1981, Flammarion, Paris
Aus dem Französischen übersetzt von Peter Hahlbrock, Berlin
Deutsche Rechte © 1985 by Verlag Ullstein GmbH,
Frankfurt am Main · Berlin · Wien
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany 1985
Satz: Fotosatz Otto Gutfreund, Darmstadt
Druck und Binden: May & Co, Darmstadt

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Baltrušaitis, Jurgis:

Das phantastische Mittelalter : antike u. exot.
Elemente d. Kunst d. Gotik / Jurgis Baltrušaitis.
[Aus d. Franz. übers. von Peter Hahlbrock]. –
Frankfurt am Main ; Berlin ; Wien ; Propyläen,
1985.

Einheitssacht.: Le Moyen Age Fantastique (dt.)
ISBN 3-549-05853-5

Der vorliegende Bild-Text-Band beschäftigt sich mit den phantastischen Elementen in der Kunst des europäischen Mittelalters und versucht, deren Herkunft zu ergründen.

Jurgis Baltrušaitis, der in Paris lebende litauische Kunsthistoriker mit einer besonders eigenwilligen Neigung zur magischen und skurrilen Themenwelt bildnerischen Gestaltens, widerlegt anhand eingehender Motivanalysen die landläufige Auffassung von der klassischen Natur der Gotik. Er sieht sie vielmehr als eine Stilepoche mit höchst widersprüchlichen, aus der heidnischen Antike wie aus dem Islam, ja sogar aus der religiösen Vorstellungswelt des Fernen Ostens stammenden Elementen an, darunter monströse Mischwesen und exotisch-bizarre Ornamentschöpfungen, die selbst noch in der Renaissance weiterleben.

Dem Autor gelingt zum Beispiel der Nachweis, daß bestimmte Attribute des Teufels in christlichen Darstellungen rein orientalischen Ursprungs sind. Nach seiner Auffassung sind sogar die Dämonenbilder des Isenheimer Altars auf außer-europäische Einflüsse zurückzuführen. Baltrušaitis sieht die Welt der Gotik bevölkert von tausendjährigen exotischen »Monstern« und führt uns eine Realität vor Augen, die sich mit ihren überraschend märchenhaften Zügen in der Tat stark vom bisherigen Bild der Gotik unterscheidet. Manche Abschnitte des Buches lesen sich wie Berichte Marco Polos.

SCHUTZUMSCHLAG:
Theodor Bayer-Eynck

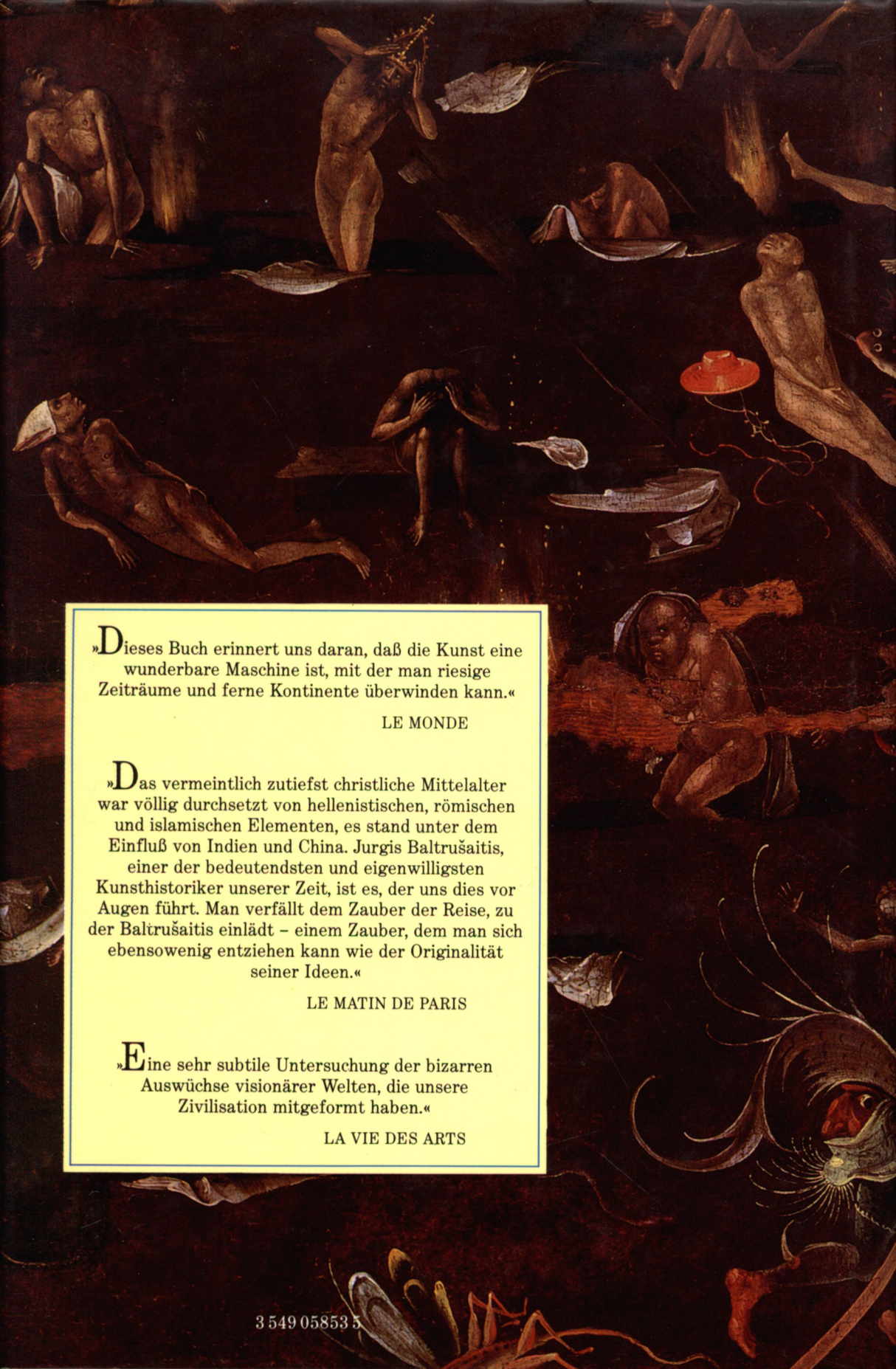


Heute, in einer wieder verstärkt dem Irrationalen zugewandten Zeit, stellt die Arbeit von Baltrušaitis eine Art Schlüssel zum Verständnis von Kunstbereichen dar, denen man lange Zeit keine besondere Beachtung geschenkt hat.

DER AUTOR:

Jurgis Baltrušaitis, geboren in Litauen, lebt heute in Paris. Studium an der Sorbonne. Bis 1939 Professor für Kunstgeschichte an der Universität von Kaunas, Litauen. Jurgis Baltrušaitis erregte bereits mit seinen ersten Publikationen über die Beziehungen zwischen westlicher und östlicher Kunst großes Aufsehen.

Das Titelbild zeigt einen Ausschnitt aus Hieronymus Bosch
sog. »Jüngstes Gericht« (Bruckstück)
Foto: Archiv für Kunst und Geschichte



»Dieses Buch erinnert uns daran, daß die Kunst eine wunderbare Maschine ist, mit der man riesige Zeiträume und ferne Kontinente überwinden kann.«

LE MONDE

»Das vermeintlich zutiefst christliche Mittelalter war völlig durchsetzt von hellenistischen, römischen und islamischen Elementen, es stand unter dem Einfluß von Indien und China. Jurgis Baltrušaitis, einer der bedeutendsten und eigenwilligsten Kunsthistoriker unserer Zeit, ist es, der uns dies vor Augen führt. Man verfällt dem Zauber der Reise, zu der Baltrušaitis einlädt – einem Zauber, dem man sich ebensowenig entziehen kann wie der Originalität seiner Ideen.«

LE MATIN DE PARIS

»Eine sehr subtile Untersuchung der bizarren Auswüchse visionärer Welten, die unsere Zivilisation mitgeformt haben.«

LA VIE DES ARTS